

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

48me Année. — 5me Série.

Tome I (LVe de la collection).

2me livraison. — Mars 1905.

Le carrelage de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil,

d'après les pavés retrouvés dans les fouilles récentes.



EN 1898 et 1899, le R. P. Camille de la Croix entreprit à l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil des fouilles considérables dans le but de retrouver, sous le sol du monastère, les vestiges de monuments décrits par des textes anciens. Le résultat de ces fouilles a été publié par leur auteur lui-même dans un remarquable mémoire lu à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres [1].

Au cours des terrassements nécessités par ces recherches, beaucoup de débris céramiques avaient été mis au jour et recueillis avec soin par le savant religieux. Il s'était rencontré notamment une variété des plus intéressantes de pavés décorés et de pavés unis du moyen âge.

Le bruit des découvertes du R. P. Camille de la Croix m'ayant attiré sur les bords de la Loire, j'eus l'occasion, peu de temps après ces découvertes, de visiter la plus ancienne des abbayes bénédictines de France, et d'être présenté à l'éminent archéologue. Certes je ne prévoyais pas l'honneur qui m'attendait.

A ma grande surprise, le R. P. de la Croix me parla de certain travail sur le carrelage de l'abbaye de Champagne paru dans la *Revue historique et archéologique du Maine*, signé de mon nom, et me demanda un article semblable sur les pavés trouvés à Glanfeuil. Au premier abord, j'aurais voulu refuser. Donner une suite aux travaux du P. de la Croix devait paraître trop téméraire de la part d'un modeste chercheur. Le P. de la Croix, cependant, insista en termes si réconfortants et si bienveillants

1. *Fouilles archéologiques de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil (Maine-et-Loire).* Paris, Picard, 1899, in-4° (Premier fascicule des *Mélanges archéologiques* du R. P. C. de la Croix.)

qu'en dépit de mes premières hésitations je me laissai convaincre.

Si donc cet article voit le jour et présente quelque intérêt, ce n'est guère à son auteur qu'il faut en attribuer le mérite. J'ai résumé simplement les conversations de cette cellule de Glanfeuil où le R. P. de la Croix reconstituait, avec tant d'expérience et d'érudition, les plans de l'habitation primitive de Saint-Maur, et quand j'ai cru pouvoir émettre une opinion personnelle, ce n'est qu'après avoir contrôlé mes dires à l'aide des ouvrages les plus autorisés.

Le carrelage que j'ai étudié dans cette *Revue* en 1898, et qui avait appartenu au chœur de l'église abbatiale de Champagne, était (pour la plus grande partie des fragments arrivés jusqu'à nous) d'une ornementation dans l'esprit du XIIe siècle. Il se composait exclusivement de pavés assez petits, unis, de couleurs différentes, assemblés de manière à former des dessins. Évidemment les artistes du XIIe siècle, imbus des traditions antiques, cherchaient à rendre l'effet des mosaïques romaines des bas temps dont ils possédaient encore de nombreux exemples. N'ayant pas de marbre à leur disposition, ils les imitaient au moyen de l'émail dont ils revêtaient leurs carreaux [1].

Le carrelage de Saint-Maur de Glanfeuil était conçu dans un tout autre esprit. Au lieu d'une mosaïque de pavés unis comme à Champagne, on y trouve des pavés décorés, plus simples comme forme, plus chauds comme couleur, peu de pavés noirs, signe particulier, tous les pavés très usés. Les motifs de décor sont du XIIIe siècle et du commencement du XIVe.

Il s'est passé, du reste, pour les carrelages ce qui a eu lieu pour nombre d'industries. En devenant plus habiles au point de vue artistique, les fabricants déclinèrent au point de vue technique et livrèrent des produits de moindre qualité. Dans tous les arts et industries qui se rattachent à l'architecture, le XIIe siècle a sur le XIIIe une grande supériorité d'exécution. Tout dénote un soin que le siècle suivant, préoccupé de ses grandes conceptions, abandonna bientôt.

Encore n'employait-on, à cette date, le carrelage en terre émaillée que dans les chœurs, les chapelles ou les salles qui n'étaient pas faites pour recevoir un grand concours de peuple, car l'émail s'enlevait assez facilement par le frottement des chaussures.

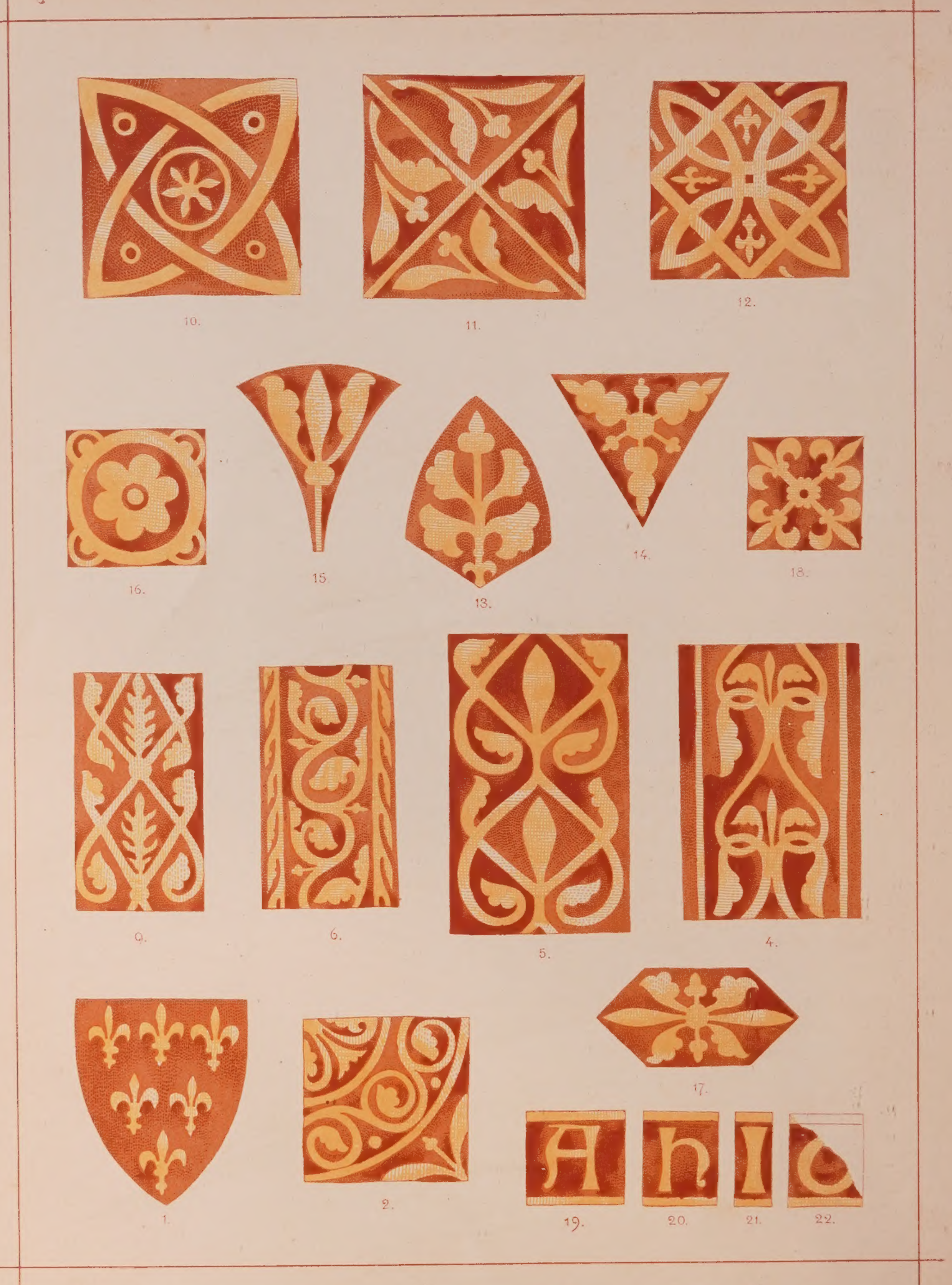
Au XIIIe siècle, c'est le rouge qui domine — Saint-Maur en est une preuve de plus — tandis qu'au XIIe siècle, le noir et le vert jouent le principal rôle comme à Champagne.

Pourtant il semble qu'à Glanfeuil [1], nous soyons en présence de certains pavés antérieurs au XIIIe siècle, restes sans doute de l'église aujourd'hui en ruines. Je citerai comme exemple l'un des pavés ci-après décrits : il est rectangulaire, de couleur *vert jaspe*. N'est-ce pas là un de ces pavés du genre mentionné par Percier dans ses croquis faits en 1797, et par Viollet-le-Duc dans son *Dictionnaire d'architecture*, pavés du XIIe siècle provenant des carrelages de l'église de Saint-Denis ?

J'ai dit plus haut que les carrelages du XIIIe siècle différaient de ceux du XIIe non seulement par l'harmonie des tons, mais aussi par le mode de fabrication. En cela comme en toutes choses, le XIIIe siècle rompait franchement avec les traditions. Au

1. Voir Viollet le Duc, *Dictionnaire d'architecture*.

1. Au moment ou j'écrivais ceci en 1900, je ne connaissais pas l'abbaye d'Asnières, toute proche pourtant de St-Maur. — Il y a à Asnières un carrelage encore en place. Il me paraît du même temps que celui de St-Maur. J'espère en publier la description dans cette *Revue*.



Carrelage de l'abbaye de Saint Maur de Glanfeuil.

lieu de composer les dessins des carrelages au moyen de pièces assemblées de formes variées, il adopta un système de carreaux, ordinairement carrés, ornés au moyen d'incrustation de terre de couleurs différentes ; le noir vert devenant rare pour réapparaître au XIVe siècle.

D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'à partir du XIIe siècle le sol des églises, et surtout le chœur, servait de sépulture, et qu'étant ainsi bouleversé sans cesse, puis recouvert de dalles funéraires, il n'était pas possible d'y maintenir un dessin général, composé de petites pièces de terre cuite. Au contraire, le système des bandes en pavés carrés permettait de remanier aisément et aussi fréquemment qu'on le voulait les carrelages modifiés par la pose des pierres tombales.

Les défauts de pose étaient fréquents ([1]), les artistes du moyen âge n'étant pas pénétrés du besoin de symétrie puérile qui fait loi aujourd'hui.

On peut remarquer en outre, qu'à Saint-Maur, le carrelage du chœur avait dû être remanié bien des fois, puisque le sol renfermait des sépultures dont une au moins était une sépulture d'abbé.

Je passe maintenant à la description de chacun des pavés trouvés à Glanfeuil.

Je me suis attaché à faire cette description aussi exacte que possible, tant pour les couleurs que pour les dimensions. Ces détails ont leur importance pour l'architecte ou le céramiste désireux d'en tirer parti, et il s'en rencontre encore heureusement.

Les figures numérotées représentent les pavés de Glanfeuil à une échelle un peu réduite, au 20/100 environ des originaux ; le lecteur prévenu pourra aisément y suppléer, puisque les vraies grandeurs sont indiquées. A cette réduction, il est vrai, les reproductions ont gagné en netteté.

N° 1. — Pavé en forme d'écu fleurdelisé; les fleurs de lis sont placées 3, 2 et 1.

Composition : terre cuite rouge, terre blanche remplissant les creux et le tout recouvert d'un vernis jaune.

Les fleurs de lis se présentent donc en jaune citron sur fond rouge brique.

Tous les pavés de Glanfeuil sont d'ailleurs composés comme ce pavé, sauf indication contraire.

La hauteur dans l'axe est de 117m/m, la largeur au sommet de l'écu est de 95m/m

Il rappelle par son décor les armes de l'abbaye de Saint-Maur de Glanfeuil dont le blason est chargé de sept fleurs de lis posées 3, 3 et 1. Je ne crois pas toutefois que l'intention du céramiste ait été de représenter ces armoiries, car ce pavé a été trouvé ailleurs, notamment à l'abbaye des Châtelliers (Deux-Sèvres).

Un seul exemplaire complet a été trouvé à Glanfeuil, un autre était un peu brisé. Par contre on a trouvé quatre demi-pavés, la section se confondant avec l'axe de l'écu. Ils avaient été moulés ainsi pour pouvoir aisément carreler des surfaces rectangulaires.

Ce pavé se voit d'autre part au musée Saint-Jean à Angers, sous le n° 2564, avec une hauteur de 140m/m et une largeur de 110m/m.

Il se trouvait aussi, comme nous venons de le dire, aux Châtelliers, mais Mgr Barbier de Montault, dans la publication qu'il en a faite, n'en a pas donné les cotes.

N° 2. — Pavé carré. Le dessin n'est complet qu'avec quatre pavés semblables juxta-

1. Dans l'étude que je prépare sur le pavage d'Asnières je publierai des calques pris sur des pavés encore en place — et sur leur assemblement. Ce manque de précision dans la pose dont on pourra ainsi se rendre compte, n'est point sans charme, bien au contraire. — Le tout joue comme une étoffe miroitante.

posés. Même composition que le n° 1. Dimensions : 120m/m de côté.

Ont été trouvés : un pavé entier de ce type, trois fragments et un pavé limité suivant la diagonale passant par l'axe du fleuron d'angle et le centre de l'ornement circulaire.

Pavé semblable au musée Saint-Jean à Angers ; aux Châtelliers ; dans la collection de M. d'Achon à Gennes.

N° 3. — Pavé très incomplet. Deux côtés seulement laissent voir les bords primitifs. Aucun des angles n'a été conservé. Je propose de lui attribuer la forme indiquée par le gros pointillé de la figure.

D'après cette reconstitution il aurait eu six pans, quatre grands et deux plus petits. Je n'incline pas à lui supposer quatre pans seulement, tel qu'on l'obtient en prolongeant les côtés suivant le petit pointillé. La forme ainsi obtenue serait disgracieuse et mal remplie d'ailleurs par la croix ancrée.

Composition : Ce pavé, beaucoup plus mince que les autres, est d'une composition toute différente. Il présente d'abord une couche de terre blanche, feuilletée, sur laquelle a été appliquée une couche de terre rouge. C'est cette deuxième couche de terre rouge qui porte le creux rempli de terre blanche, figurant la croix ancrée. Le tout enfin est recouvert d'un vernis jaune. On ne voit pas l'utilité de trois couches différentes ; deux auraient suffi : une couche rouge portant imprimée en creux et remplie de terre blanche la croix ancrée.

Ce pavé est peu usé, sa terre est fragile ; il a dû servir de revêtement à l'intérieur. D'aspect général il est plus foncé que les autres pavés de Glanfeuil.

Dimensions : d'après la restitution que je propose il devrait avoir 140m/m dans sa hauteur et 162m/m dans sa largeur. Les deux petits pans coupés des extrémités auraient eu chacun 40m/m.

Un seul exemplaire a été trouvé et je n'en connais d'autre nulle part ailleurs.

N° 4. — Pavé de bordure. Dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 156m/m ; largeur 101m/m. Un seul exemplaire a été retrouvé, très usé et rompu en deux.

Le même au musée Saint-Jean d'Angers nos 2683 et 2684, provenant de Saint-Pierre du lac à Beaufort-en-Vallée (Maine-et-Loire).

N° 5. — Pavé de bordure. Dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Le seul exemplaire retrouvé est brisé ; il est naturel de penser qu'il portait deux fois le même motif ou deux motifs peu différents. Il aurait alors eu les dimensions suivantes : largeur 102m/m ; hauteur 173m/m.

Le même au musée Saint-Jean, n° 2626, provenant de Saint-Pierre du Lac, à Beaufort-en-Vallée.

N° 6. — Pavé de bordure. Dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 175m/m ; largeur 95m/m.

Le même, collection de M. d'Achon à Gennes (Maine-et-Loire).

N° 7. Pavé de bordure, dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur 187m/m 8 ; largeur 94m/m.

Ont été retrouvés deux grands fragments de deux exemplaires différents très bien conservés, l'émail intact.

N° 8. — Pavé de bordure, le dessin est

complet avec un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur $155^{m}/^{m}$; largeur $97^{m}/^{m}$.

Le même au musée Saint-Jean, n° 2627, provenant de Saint-Pierre du Lac, et dans la collection de M. d'Achon.

N° 9. — Pavé de bordure, le dessin complet avec un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : hauteur $173^{m}/^{m}$; largeur $94^{m}/^{m}$.

Ont été retrouvés un seul exemplaire presque entier en plusieurs fragments et quelques autres petits fragments, le tout très usé.

Le même au musée Saint-Jean, n° 2616, provenant de Doué-la-Fontaine ; n° 2617, provenant de Saint-Pierre du Lac ; n° 2625, provenant de Saint-Michel d'Angers. Se trouve aussi dans la collection de M. d'Achon.

N° 10. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé. Même composition que le n° 1.

Dimensions : $120^{m}/^{m}$ de côté.

Ont été retrouvés deux exemplaires complets, deux moitiés et plusieurs fragments, le tout très usé.

Le même au musée Saint-Jean sans indication de provenance, et chez M. le curé de Grézillé, provenant de l'ancienne église de Grézillé.

N° 11. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1.

Dimensions : longueur du côté $120^{m}/^{m}$.

Un seul exemplaire complet a été trouvé.

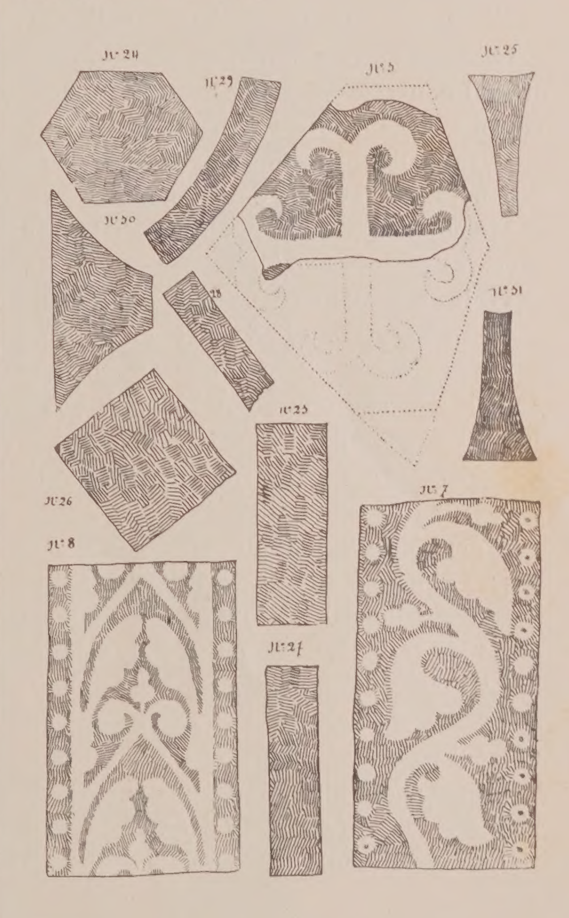
N° 12. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1.

Dimensions : $110^{m}/^{m}$.

Ont été trouvés : six exemplaires complets plus trois demi-pavés et de nombreux fragments, le tout usé.

Même pavé, musée Saint-Jean, n°s 2613, 2614 ; on l'a trouvé aussi à Cunault et à Rochefort-sur-Loire.



N° 13. — Pavé à 4 pans dont deux curvilignes.

Le dessin ne peut être complet ainsi, puisqu'il ne peut seul constituer un dallage. Il doit se combiner probablement avec d'autres pavés.

Même composition que n° 1 : dimensions : $102^{m}/^{m}$ dans l'axe, $54^{m}/^{m}$ sur chaque petit côté rectiligne.

Ont été trouvés deux exemplaires complets, un demi et un fragment.

Le même se trouve au musée Saint-Jean, provenant de Vihiers. A l'abbaye des Châtelliers, un pavé similaire a les quatre côtés curvilignes.

N° 14. — Pavé triangulaire équilatéral.

Le dessin est complet en un seul pavé, mais il peut se combiner, comme nous le verrons, avec d'autres pavés.

Il rappelle beaucoup un des carrelages découverts à l'abbaye de Champagne.

Même composition que le n° 1 ; le côté du carré mesure 95m/m.

Huit exemplaires ont été trouvés.

Le même au musée Saint-Jean, nos 2583-2584, provenant de Saint-Pierre du Lac, dans la collection de M. d'Achon et à l'abbaye des Châtelliers.

N° 15. — Pavé à quatre côtés, trois curvilignes et un rectiligne.

Même observation au point de vue du dessin que pour le n° 14.

Même composition que le n° 1 ; dimension : 105m/m dans la plus grande partie.

Le même à l'abbaye des Châtelliers.

N° 16. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1 ; dimension : le côté du carré a 76m/m.

Le même dans la collection de M. d'Achon.

N° 17. — Pavé à six pans : rectangle terminé par deux triangles. Dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1. Dimensions : grand axe, 140m/m, petit axe 67m/m. Six exemplaires ont été trouvés.

Le même au musée Saint-Jean d'Angers, n° 2591, provenant de Saint-Pierre du Lac.

N° 18. — Pavé carré, dessin complet en un seul pavé.

Même composition que le n° 1. Dimension : le côté du carré mesure 62m/m.

Cinq exemplaires complets ont été trouvés, plus un demi-pavé, la section coïncidant avec une diagonale.

Le même, musée Saint-Jean, n° 2623, et dans la collection d'Achon.

N° 19, lettre A. — Un seul exemplaire trouvé ; dimensions : 57m/m sur 55m/m.

N° 20, lettre H. — Un seul exemplaire trouvé ; dimensions : 38m/m sur 54m/m.

N° 21, lettre I. — Un seul exemplaire trouvé ; dimensions : 38m/m sur 54m/m.

N° 22. — Lettre T, probablement.

Les nos 19, 20, 21, 22, sont tous de la même composition que le n° 1.

Toutes ces lettres sont de même hauteur, mais de largeurs différentes. Elles sont bien conservées, chaudes de ton, couleur chocolat dans les fonds. D'autres lettres faisant partie du même alphabet se trouvent à Angers au musée Saint-Laud, chez M. d'Achon et chez M. Paul de Farcy à Château-Gontier.

« Je n'ai jamais rencontré, dit M. de Farcy [1], comme il n'est pas rare de le faire en Anjou et sur les bords de la Loire, de ces petites briques portant une seule lettre, et permettant de composer ainsi toutes sortes de mots. »

Pavés unis.

N° 23. — Pavé rectangulaire. Email vert noir ; dimensions : 34m/m sur 100m/m.

Une vingtaine d'exemplaires ont été trouvés.

Le même, collection d'Achon.

N° 24. — Pavé hexagonal. Émail probablement vert noir; dimension : 41m/m de côté.

Un seul exemplaire entier a été trouvé ;

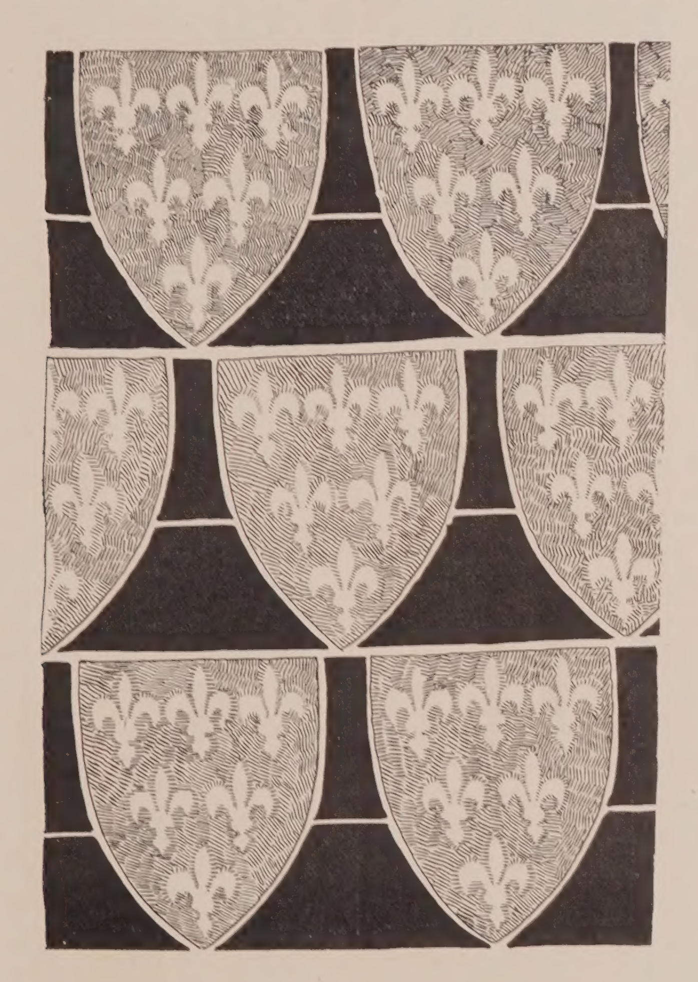
1. De Farcy, *La céramique dans le Calvados, atelier de Molay ;* extrait des comptes-rendus du *Congrès tenu à Caen par la Société française d'archéologie* en juillet 1883, page 9.

trois fragments et un demi-pavé, séparé par une diagonale.

Le même pavé, collection d'Achon, musée Saint-Jean, n° 2699 provenant de l'abbaye de Saint-Nicolas en 1858 ; d'autres exemplaires non numérotés ni classés.

N° 25. — Pavé à quatre côtés dont trois curvilignes. Émail vert noir. Dimension : 70m/m dans sa plus grande longueur.

Il en a été trouvé quatre exemplaires, deux semblant appartenir à deux dimensions un peu différentes.



N° 26. — Pavé carré. Couleur impossible à établir ; dimension du côté 61m/m.

Un seul exemplaire incomplet a été retrouvé.

N° 27. — Pavé rectangulaire. Émail vert noir ; dimensions : 110m/m sur 23m/m.

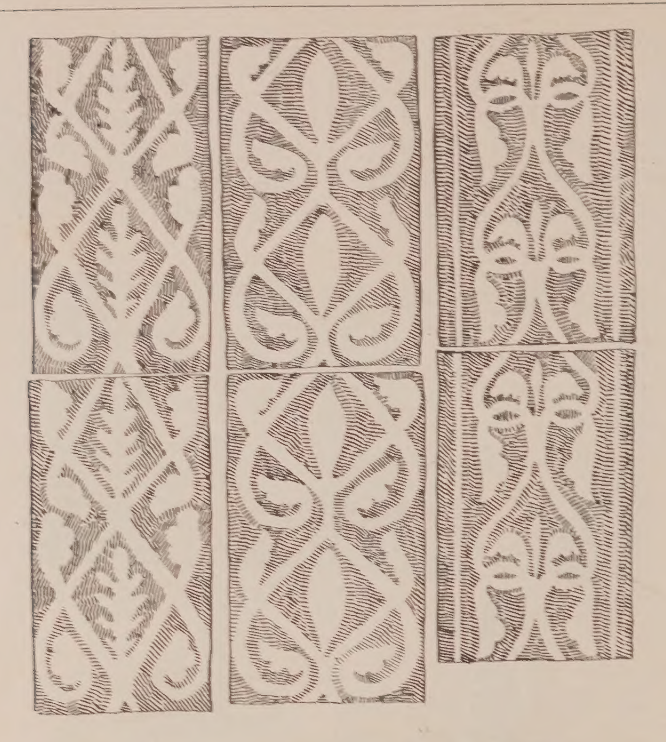
Il en a été trouvé deux exemplaires recouverts d'un vernis noir.

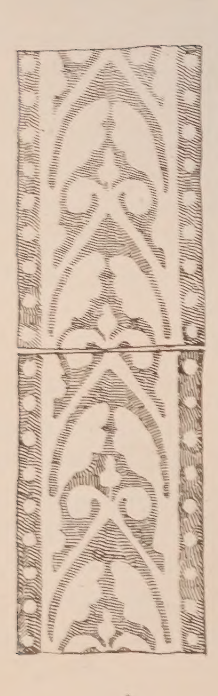
N° 28. — Pavé rectangulaire, mais incomplet par suite d'une brisure.

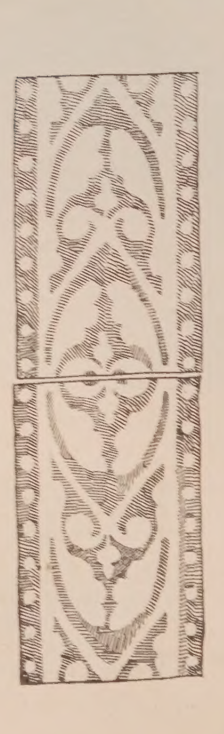
Il offre cette particularité d'être recouvert d'un émail vert pomme marbré, d'une conservation parfaite.

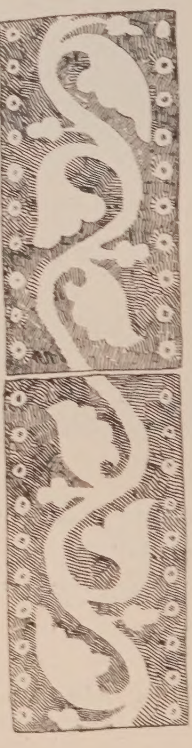
Dimensions : 70m/m sur 18m/m.

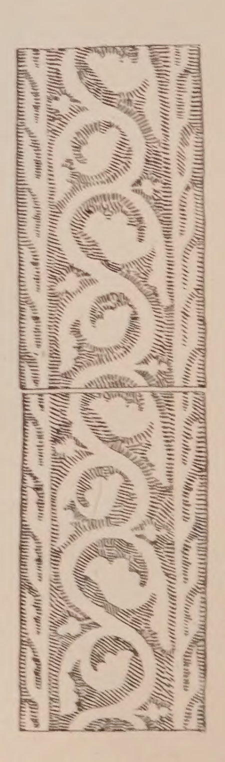
Il n'a été trouvé que cet exemplaire unique.









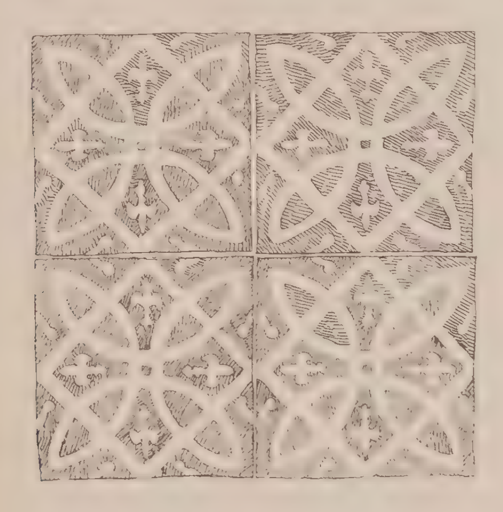


Un autre pavé un peu moins large que celui-ci et d'une teinte brune a été retrouvé. Il était, lui aussi, tout seul de sa couleur.

N° 29. — Pavé à quatre côtés, dont deux curvilignes et deux rectilignes. Émail vert noir.

Dimensions : largeur 19m/m, longueur de la corde sous-tendant le grand arc 113m/m.

N° 30. — Pavé à quatre côtés dont deux rectilignes et deux curvilignes. Émail vert et noir.



Dimensions : grande ligne droite 112m/m, petite ligne droite, 26m/m,; distance de l'une à l'autre 49m/m.

Un seul exemplaire a été trouvé.

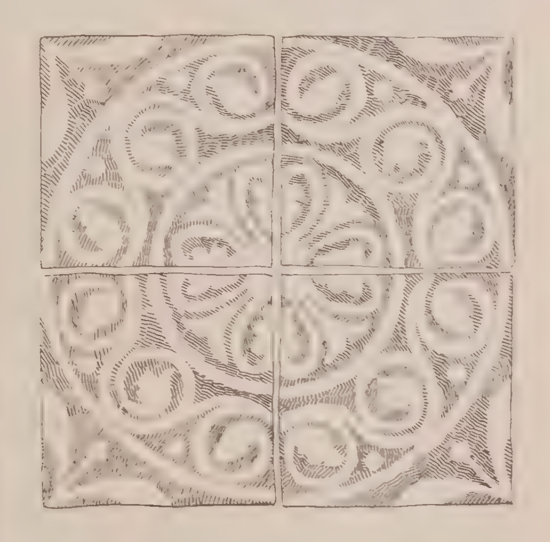
N° 31. — Pavés à quatre côtés dont deux rectilignes et deux curvilignes. Émail vert et noir.

Dimensions : grande ligne droite 36m/m, petite ligne droite 9m/m ; distance de l'une à l'autre 72m/m.

Je dois ajouter que si j'arrête ici le catalogue des pavés retrouvés à Glanfeuil, ce n'est pas parce qu'il ne s'en est pas rencontré d'autres ; mais parce que les autres me paraissent plutôt des variétés des précédents que des types absolument nouveaux. Quelques-uns semblent seulement avoir été déformés à la cuisson, d'autres présentent des accidents de vernis. Je crois dès lors qu'il suffit de les mentionner et qu'il est inutile de s'y arrêter plus longuement.

Étude de l'ensemble composé avec les pavés étudiés ci-devant.

Pavé n° 1 en forme d'écu et chargé de 7 fleurs de lis. — Ce blason, nous l'avons dit ne doit pas rappeler les armoiries de l'abbaye, car il a été trouvé aussi ailleurs, ce doit être un simple motif ornemental. — Il pouvait ne pas être seul de cette forme, et être accompagné de quelques autres, portant eux, des léopards d'Angleterre, ou des châteaux de Castille — ces deux derniers genres se sont trouvés à l'abbaye des Châtelliers.



Quoi qu'il en soit, puisque nous n'avons qu'un type, examinons comment on peut l'utiliser.

La chose ne paraît possible qu'avec le recours au pavé n°25 et au pavé n°30. On obtient de la sorte un assemblage sans vide entre les morceaux. — Sans vide n'est pas absolument exact, il faut compter toujours sur une petite bande de ciment étroite entre chaque morceau. Elle avait son utilité au

point de vue décoratif, et les anciens pavages que nous avons retrouvés non bouleversés, encore fixés à l'aire des églises, nous ont toujours montré cette bande de ciment volontairement laissée d'une épaisseur non négligeable, et jouant son rôle dans l'effet général, comme les plombs dans les vitraux.

Nous donnons une planche présentant l'ensemble de l'effet produit par l'assemblage des 3 pavés n°s 1, 25, 30.

Fig. — 32,

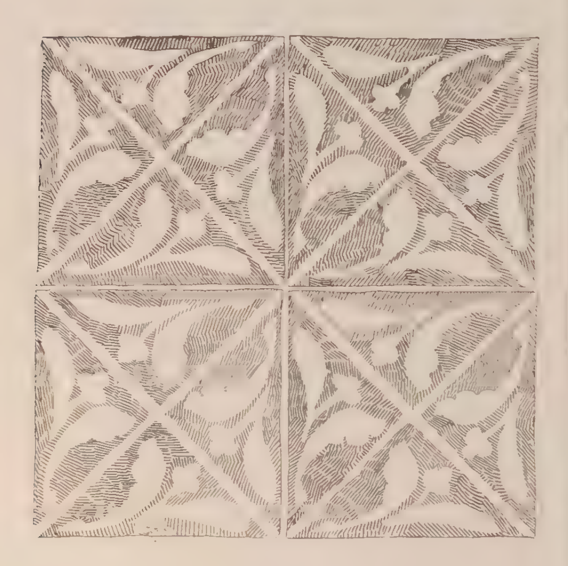


Fig. 33. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 4.

Fig. 34. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 5.

Fig. 35. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 9.

Fig. 36, 36bis. Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 8. deux systèmes d'assemblement.

Fig. 37. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 7.

Fig. 38. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 6.

Fig. 39. — Effet d'ensemble du pavé de bordure n° 12.

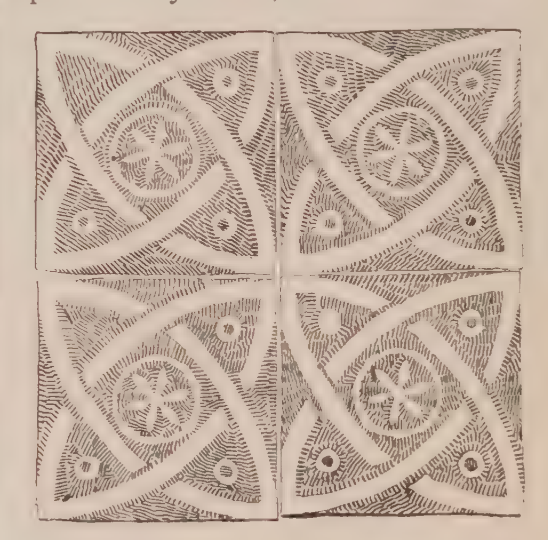
Fig. 40.— Effet d'ensemble du pavé n° 2.

Fig. 41.— Effet d'ensemble du pavé n° 11.

Fig. 42.— Effet d'ensemble du pavé n° 10.

Les petits pavés portant des lettres sont en trop petit nombre pour qu'il soit possible de tenter une reconstitution des mots ou des phrases qu'ils composaient.

Je crois qu'ils faisaient partie d'une épitaphe : HIC JACET, etc.



Le pavé n° 13 et le pavé n° 15 combinés avec des pavés unis de la forme du n° 29 forment un fort beau motif. — Je ne le donne pas ici. — J'ai eu le plaisir de le retrouver à l'abbaye d'Asnière (près Montreuil Bellay, Maine-et-Loire).— Il y a dans le sanctuaire de l'église de cette abbaye une assez grande surface de sol couverte avec des pavés de cette sorte. Ils n'ont jamais été déplacés.—Cette réflexion s'applique aussi au système formé par les pavés n° 14, 23, 24.

Ici se termine par conséquent mon étude sur le carrelage de l'abbaye de St-Maur de Glanfeuil, Maine-et-Loire.

J. Chappée.

Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge.

MATHIAS Grünewald a été jusqu'à présent un maître peu connu en dehors de l'Allemagne. Il figure à la vérité dans l'histoire de la Peinture de ce pays avec honneur. On le compte généralement comme un maître de premier ordre, mais dont les travaux sont très diversement appréciés et, à vrai dire, goûtés seulement par un public restreint. Cela tient au caractère très personnel, et il faut ajouter, souvent peu attrayant des peintures de Grünewald : peut-être aussi à l'obscurité de sa vie, restée cachée, même à ses contemporains. Il est probablement né à Asschaffenbourg et a passé une bonne partie de sa vie à Mayence, travaillant d'ailleurs beaucoup pour l'une et l'autre de ces villes. Sandrart, son plus ancien biographe, se plaint de ce que l'artiste et ses œuvres soient tellement tombés en oubli, qu'il n'a pu trouver personne à même de lui donner quelques informations à cet égard. « Grünewald, ajoute-t-il, paraît avoir mené une vie triste et solitaire, ayant été mal marié. Je n'ai pu même apprendre la date de sa mort, qu'il faut placer probablement vers l'an 1510. »

Les recherches faites depuis n'ont pas ajouté grand'chose à cette maigre information. On croit que la naissance de Grünewald doit être placée entre les années 1470-1480, et il a été possible de constater qu'il travaillait encore en 1525.

Quoi qu'il en soit de la vie du Maître, son œuvre est important. Par l'influence qu'il a exercée et par un génie très réel, Grünewald doit être compté parmi les peintres qui ont le plus honoré l'École allemande, bien près d'Albert Dürer et de Holbein. Seulement sa veine est essentiellement germanique ; c'est exclusivement sur l'art de son pays que son influence s'est fait sentir; aussi pendant des siècles le renom du peintre n'a pas franchi les limites du pays où il a vécu.

Mais voici qu'une réaction se produit. On annonce la publication d'un grand ouvrage sur Mathias Grünewald, sur ses peintures et ses dessins de M. H. A. Schmid, et récemment il a paru dans un périodique français une étude retentissante de J. K. Huysmans, aussitôt réimprimée sous forme de livre [1].

Un des collaborateurs de notre *Revue*, Mgr Fréd. Schneider, dont nos anciens abonnés se rappellent sans doute les très intéressantes études [2], a voulu examiner les peintures de Grünewald à un point de vue qui a généralement échappé à M. Huysmans, et même aux écrivains allemands qui ont consacré des études à l'œuvre de Grünewald : celui de la mystique et du caractère symbolique qu'il convient de leur reconnaître.

La savante étude de Mgr Fréd. Schneider m'a paru de nature à intéresser nos lecteurs assez vivement pour en tenter une traduction, qui, ayant été mise sous les yeux de l'auteur, peut être considérée comme l'expression de sa pensée.

J. H.

---

1. *Trois Primitifs: Les Grünewald du Musée de Colmar, le maître de Flémalle et la Florentine du Musée de Francfort sur le Mein*, Paris, A. Messein, 1905. Nous sommes loin de recommander la lecture de ce livre, dont une partie rappelle trop une période de la carrière littéraire de l'auteur que l'on pouvait croire terminée et oubliée. N.D.L.R.

2. V. Un bijou de l'époque des Hohenstaufen, Année 1887, p. 269. La légende de la Licorne ou du monocéros; Les Croisades et les inventaires de nos églises ; les Ivoires de la Meuse et du Bas-Rhin, année 1888, pp. 16, 170 et 430, etc.


ES recherches des écrivains d'art concernant Grünewald se poursuivent sans trêve et sans succès marqués. Si l'on ne peut parvenir à trouver des éclaircissements sur sa vie et son œuvre, on cherche à soumettre les peintures connues du maître à un classement et à un examen nouveaux, et l'on s'évertue à faire des dissertations critiques sur le style et les tendances de ses créations, sans aboutir à un résultat définitif. Franz Bock, dans une étude récente sur Grünewald (Strassbourg, Heitz, 1904), le nomme « un mélancolique solitaire, qui, attelé à une méchante femme, traîne péniblement le tombereau de la vie ». Malgré ces études et ces recherches, il existe dans la véritable signification des peintures de Grünewald de nombreux points qui n'ont pas été élucidés et qui valent bien la peine d'être examinés de près.

Parmi ces points obscurs, il en est qui appartiennent à l'ordre des faits et qu'il convient d'expliquer; il en est d'autres qui sont relatifs aux circonstances dans lesquelles Grünewald aurait conçu ses créations et aux relations de l'artiste avec ceux qui lui commandaient et inspiraient ses travaux : enfin on veut connaître les rapports du peintre avec les thèmes de ses travaux. En présence des préoccupations de style de la critique moderne, ces questions, en ce qui concerne le grand maître de la Franconie, et sa manière d'entendre l'art, les dons de sa nature, ces questions n'ont pas encore été examinées comme elles le méritent. Un essai dans ce sens paraîtra utile et la tentative pour suivre les traces et pour indiquer au moins la direction dans laquelle on peut trouver une solution, paraîtra donc justifiée.

Monsieur J. K. Huysmans, le néomystique, s'en est pris récemment, et à diverses reprises, à Grünewald (voir *le Mois*, mars 1904). Ce maître, qui passe des tressaillements les plus excessifs aux inspirations de la mystique la plus sublime, semble l'avoir captivé : c'est pour lui un esprit congénère. C'est avec sympathie qu'il poursuit, sur un sentier qui lui est connu, les œuvres du peintre. Celui qui cherche à connaître Grünewald et son art en général, sous une forme serrée et dans toute sa valeur intellectuelle, pourra suivre l'étude de Huysmans. C'est bien le guide qui convient pour atteindre aux altitudes et pénétrer dans les abîmes de la vie de l'âme du maître. Il sait ý faire des trouvailles et en rendre compte avec un art infini. Il le dépeint très exactement comme une apparition hors paire dans le monde de l'art ; comme un génie d'une force barbare qui sait faire vibrer à la fois les cordes d'un spiritualisme tout personnel et parler une langue qui semble n'appartenir qu'à lui. Son âme, comme emportée par la tempête, vole d'un sujet à un autre sujet; à ses yeux c'est « un Roland furieux de la peinture, qui bondit sans cesse d'une outrance dans une autre, mais l'énergumène est, quand il faut, un peintre très habile et connaissant à fond les ruses du métier. S'il raffole du fracas éblouissant des tons, il possède aussi dans ses bons jours le sens très affiné des nuances, — sa *Résurrection* l'atteste, — il sait unir les couleurs les plus hostiles, en les sollicitant peu à peu par d'adroites diplomaties de teintes. » Huysmans saisit très bien le maître dans ses qualités psychiques; il le comprend dans son naturalisme comme dans son penchant mystique; il lui paraît indompté, et pourtant il possède toute la culture intellectuelle de son temps. A ses yeux, l'art de Grünewald est bien l'image de l'âme po-

pulaire allemande de ces jours tourmentés, hérissée, allant à rebrousse-poil, toute en peine et gauche, comme cette époque qui a précédé la réforme protestante. Il possède incontestablement ce zèle ardent des choses de la foi, cette familiarité avec le *Credo*, qui, au commencement du XVI[e] siècle, se manifestent dans la Société chrétienne en présence des espérances d'une restauration religieuse. Mais, en même temps, il est pénétré de la compassion la plus vive pour les pauvres, les malades, les estropiés, les âmes pressurées de toute sorte, si nombreuses dans le monde d'alors.

***

C'est la raison pour laquelle l'on ne voit pas figurer, dans les commandes faites par les princes et les grands du monde, le nom de Grünewald à côté des Holbein, des Cranach et des Dürer. Le seul Cardinal-Archevêque de Mayence, Albrecht de Brandebourg, qui généralement semble animé du souffle qui pénétrait la génération des Médicis, lui demanda des travaux. Il ne se laissa pas effrayer par les crucifiés, tout couverts de sang et de plaies, du maître. Il est vrai que celui-ci était généralement mieux compris des hommes éprouvés par la douleur, des incurables qui, dans le corps mystique du Christ, représentent les membres souffrants, et de ces religieux dévoués aux soins des malades, comme les moines de Saint-Antoine d'Isenheim.

On sait ce que Grünewald a su produire dans le domaine du naturalisme le plus cru et le plus repoussant. On peut voir dans ses peintures de Colmar, de Carlsruhe et d'Asschaffenbourg, jusqu'où il a porté la vérité et la réalité dans la peinture des types, repoussants quelquefois, par lesquels, non sans raison, Huysmans est désagréablement impressionné. Mais le contraste est d'autant plus frappant lorsque le maître, prenant son essor, s'élève jusqu'aux plus sublimes révélations de la sensation mystique, donnant à ses visions une expression qui étreint tout à la fois et qui enlève ; c'est dans ces manifestations qu'il apparaît unique en son art. Comme Huysmans le remarque, il est l'artiste le plus audacieux dans le domaine de la peinture. Il est le premier qui, avec l'indigence des moyens dont l'homme terrestre dispose, ait osé le transporter des réalités de notre monde sublunaire dans la sphère supérieure des sphères célestes. Il sait élever le spectateur de ses créations en plein dans la jubilation mystique des chœurs angéliques. Complètement maître de son art, il sait l'assouplir et le porter à des hauteurs où les spéculations les plus avancées de la théologie peuvent à peine le suivre. Ici s'ouvre le monde des mystères dans l'âme du maître.

Alors vient se poser la question de savoir sur quel fond sont basées ces profondes visions de l'âme : on aura d'abord à rechercher les voies et les moyens, les prédispositions mystiques qui conduisent à cette hauteur des buts à atteindre. Mais là aussi, tout ne saurait s'expliquer. Sans doute on pourra rendre compte de certains détails : Huysmans admet, en ce qui concerne le retable d'Isenheim, une action commune entre celui qui a ordonné le travail et le maître qui l'a exécuté ; en sorte qu'un programme aurait été établi jusque dans les détails par le Supérieur de la Maison des Antoinins, Guide Guersi, et transmis au peintre. Il rappelle avec raison que des rapports de cette nature ont existé au cours du moyen âge et même longtemps après cette époque. Des évêques, des chefs de communautés, des théologiens, ont, sou-

vent, tracé le plan de l'œuvre, fixant le nombre des personnages ainsi que les rapports qui devaient exister entre eux. Un exemple très remarquable de cette tendance se trouve dans la convention récemment publiée, datée de l'an 1453, intervenue entre les Chartreux de Villeneuve-lez-Avignon et Enguerrand Charonton, concernant le grand retable qu'il devait peindre pour ces religieux (K. v. Voll, supplément de l'*Allgem. Zeitung*, 1904, N° 188, p. 328, a) : une œuvre qui, à la récente Exposition des Primitifs à Paris, a été estimée comme une des productions les plus remarquables de son temps.

Les limites de cette nature imposées aux artistes, rétrécissent sans doute le champ ouvert à leur imagination; mais, tout en restant dans le cadre qui leur était tracé, ils ne faisaient pas l'abandon de leur individualité. L'œuvre de Grünewald en témoigne également dans une large mesure. D'autre part, il est non moins certain que les artistes pouvaient puiser à pleines mains dans le trésor des traditions de l'École. Ils disposaient de la légende des Saints avec tous les détails souvent bizarres, de la *Legenda aurea*, si amplement répandue, et, d'autre part, les péricopes formulaires liturgiques, avec les extraits évangéliques, des Psaumes et des Hymnes, offraient une source abondante d'inspirations et d'incitations de toute nature. Les textes de ce genre étaient très répandus dès avant l'invention de l'imprimerie, et, ce qui est plus significatif, ils étaient accessibles aux cercles les plus étendus. Les livres de dévotion à tendance mystique, les compositions du drame liturgique avec leur ordonnance typologique, les recueils de poésies mystiques, complétaient les éléments de la formation intellectuelle de nos artistes. Ce n'est que par ces livres que peut s'expliquer l'abondance des thèmes bibliques et légendaires que, pendant des siècles, les œuvres d'art offrent avec une sûreté impeccable, en passant par tous les degrés de la valeur professionnelle. C'est, sans aucun doute, par ces ouvrages que Grünewald s'était armé de toutes pièces. Quant à la manière dont il comprenait et combinait ces sujets dans son for intérieur, pour les rendre ensuite d'une manière neuve, profonde souvent d'une façon déconcertante, cela doit rester le secret de l'âme de l'artiste. La sainte Vierge sur le retable d'Isenheim représentant la Crucifixion, offre, à cet égard, un exemple merveilleux qui impose au spectateur l'intensité des sentiments du peintre. Toute enveloppée de vêtements blancs, cette frêle figure de femme s'affaisse, tombant en arrière sur le bras du disciple bien-aimé. En opposition avec saint Jean que Huysmans dépeint comme « un étudiant allemand, au visage glabre et minable », la Vierge sainte se manifeste comme l'apparition d'un autre ordre et d'un autre monde. Son visage est pâle et blanc comme le voile qui entoure la tête, elle va choir, en arrière, inanimée ; les yeux, aux paupières garnies de longs cils bruns, sont fermés, et la bouche entr'ouverte laisse voir les dents. Les traits du visage sont douloureux, délicats, d'une régularité surprenante, pour ainsi dire entièrement moderne. Le vert neutre de la manche à l'avant-bras interrompt seul la mystérieuse symphonie des tonalités blanches. Les mains crispées, aux doigts délicats et effilés, seules trahissent encore un reste de vie. Sans ce détail on pourrait prendre cette figure pour celle d'une religieuse qui vient d'expirer. Elle éveille la compassion la plus profonde tout en exerçant un attrait infini ; d'un charme tout juvénil, elle est d'une beauté accomplie: c'est l'image d'une souveraine qui se meurt. Par la valeur lumineuse du blanc, et le caractère

vraiment surnaturel de la Mère de douleur, elle devient presque, comme le fait également observer Huysmans, la première personne de cette composition, si impressionnante dans tous ses épisodes. Ce n'est pas sans intention que Grünewald l'a placée ici au premier plan. Jamais, dans ses autres peintures, il n'a représenté la Mère sous un type d'une beauté aussi supraterrestre, avec l'expression d'une douleur surhumaine. On est fasciné par cette apparition, tout au milieu du cercle souvent repoussant de son œuvre. Elle ressemble, comme le dit Huysmans, à une reine qui aurait pris le voile, à une



La Crucifixion. Volets fermés du polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar) (Phot. de J. Christophe à Colmar.)

merveilleuse orchidée fleurissant au milieu de la bruyère.

* * *

Il convient au surplus de faire ressortir ici les remarquables rapports de la conception personnelle, de même que les présuppositions mystiques et théologiques qui existent entre le maître que nous étudions et Michel-Ange, lorsque, dans le groupe de sa Pietà, celui-ci fait apparaître la Madone dans la fleur d'une juvénile beauté. Il a été répondu aux objections qui se sont produites contre cette conception par Condivi (*Vie de Michel-Ange Buonarotti*, édition Pempsel, 1898, chap. 16) en développant en détail ses raisons théologiques, que Condivi qualifie de considérations dignes de tout

docteur en théologie, et qualifiant l'artiste « de vase bien digne de contenir des idées divines ».

Si, dans cette peinture d'ordre mystique et de sentiment, l'impression profonde et toute personnelle de Grünewald se manifeste par la forme comme par la pensée, en d'autres points, on doit reconnaître les influences extérieures de conceptions mystiques et typologiques, provenant tout à la fois du temps et du milieu dans lesquels vivait l'artiste et par les relations personnelles avec son entourage. C'est ainsi que la différence surprenante de la proportion des figures dans le Crucifiement de Colmar s'explique par des considérations mystiques et par le symbolisme. Son saint Jean-Baptiste, en présence du Christ de stature surhumaine, semble prononcer ces paroles : « Il doit croître, tandis que moi, le mineur, je dois devenir plus petit. » Huysmans (p. 285) continue le développement de cette analogie. C'est dans un sens appartenant au même ordre d'idées que s'explique la figure de proportions trop réduites de la Madeleine agenouillée au pied de la croix par les paroles de la Bible que les plus petits seront les plus grands dans le royaume des cieux. Il est hors de doute que ces anomalies, ici sont voulues et répondent manifestement à l'intention de l'artiste. Dans d'autres peintures, Grünewald sait parfaitement observer les proportions naturelles. Ici, au contraire, il enfreint toutes les règles et traite les choses d'un point de vue mystique.

Huysmans (p. 284) ne parvient pas bien à s'expliquer la présence de S. Jean le Précurseur dans cette peinture ; il s'en rend compte par la remarque que, dans la Crucifixion, le Saint paraîtrait ressuscité. Il semble assez étrange que cet auteur, qui est d'ailleurs bien au courant de la liturgie et du mysticisme, méconnaisse un point essentiel. Il ne s'agit pas en effet ici d'une peinture historique, où les relations chronologiques des personnages doivent être observées, mais bien de l'ordonnance d'un tableau d'ordre typologique et mystique. Ce qui confirme d'une manière bien frappante cette manière d'interpréter la composition, c'est que saint Jean-Baptiste est accompagné de l'agneau symbolique recevant dans un calice le jet de sang qui jaillit du cœur. La manière dont saint Jean-Baptiste est introduit ici, rappelle directement les figures du même ordre d'idées des drames religieux du moyen âge, où les prophéties et leur accomplissement, le type et l'antitype *(quod in vetere latet, in novo patet)* sont réunis dans la même ordonnance mystique, sans égard aux différences de temps et de lieux. Dans une peinture destinée à l'Église des représentations typologiques de ce genre, étaient alors intelligibles pour tout le monde : les drames où se jouaient les mystères, où on pouvait les voir quotidiennement, les rendaient familiers et même populaires. Et de nos jours encore on les saisit facilement lorsqu'on les voit paraître dans leurs derniers souvenirs, dans les jeux de la Passion. Huysmans cependant finit par reconnaître la pensée primordiale lorsque Grünewald peint le Précurseur dans un repos monumental, libre de toute participation à l'acte douloureux de la Crucifixion, témoin immobile, vaticinateur, spectateur du passé et de l'avenir. L'agneau du sacrifice qu'il annonçait jadis, est à ses pieds en présence du sacrifice sur la croix, maintenant consommé. L'introduction de la figure du Précurseur dans la scène du Crucifiement n'appartient pas au monde des idées du peintre. Grünewald l'a emprunté à l'ensemble des conceptions appartenant aux théologiens et aux mystiques. Sous ce rapport on ne



La Vierge Marie et saint Jean. - Fragment du retable d'Isenheim.

peut que se joindre à Huysmans, en précisant toutefois et en reconnaissant que l'âme de Grünewald avait pénétré dans ce monde extrasensuel, et, comme nous le verrons



Le chœur des Anges et l[illegible] Polyptyque d'Isenheim. — (Phot. de J. Christophe à Colmar.)



La Vierge et l'Enfant Jésus. — Polyptyque d'Isenheim (musée de Colmar).

plus tard, elle savait saisir toutes les nuances du monde mystique pour les faire passer dans les représentations imagées de son art.

*
* *

Ceci se marque tout particulièrement dans les peintures du diptyque d'Isenheim, où le concert d'anges trouve son complément dans le tableau représentant la Vierge et l'Enfant. La composition en elle-même, avec le pendant qui y est corrélatif, a été jusqu'à présent une énigme dont on n'a pas trouvé le mot. Même Huysmans constate que le sens de ce diptyque est obscur. En présence de toutes les interprétations dont il a été l'objet, il avoue en toute simplicité que la signification de l'œuvre lui échappe. Il éprouve même, en présence de la magnificence féerique du concert d'anges un certain vide, un malaise intellectuel : le sens de l'œuvre dans les rapports des détails et dans sa synthèse, ne se manifestant pas à son esprit.

On doit admettre que la scène représentée au volet de droite, le côté honorable, la Nativité, est généralement comprise. C'est un chœur d'anges joyeux, jouant de divers instruments de musique et chantant les louanges de la Reine du ciel. La scène se passe dans une sorte de halle ornée de tout le charme décoratif que l'artiste a pu y mettre. L'objet de l'énigme est la figure d'une jeune fille agenouillée au second plan sous l'arcade du portail, vis-à-vis de la sainte Vierge. La tête et la chevelure blonde sont rayonnantes baignées dans une lumière d'or, comme le Christ dans la Résurrection : ajoutez à cela une couronne flamboyante et des vêtements rouges. Cette lumière d'un rouge doré, fait paraître encore l'ange qui se trouve derrière cette figure mystérieuse, comme dans une atmosphère incandescente. Cette figure, dit Franz Bock (p. 171, note 99), n'a pas encore été expliquée quant à sa signification iconographique. « D'après l'*Anzeige* du XVIIIe siècle, ce serait Marie à laquelle dans cette vision apparaîtrait sa glorification future. A cette explication, le prof. F. X. Kraus s'est rallié, en admettant une soi-disant juxtaposition. Schmid, de son côté, fait ressortir que cette figure adore (?) la Madone ou l'Enfant, sans apercevoir, ni les splendeurs qui se trouvent derrière elle, ni le ciel ouvert devant elle. On pourrait ainsi, avec Woltmann, penser à l'archange Gabriel, en tenant compte des figures de prophètes qui se trouvent dans l'architecture. Mais cette explication ne s'accorde pas avec le diadème, ni surtout avec la seconde couronne que deux anges planant tiennent au-dessus de la figure en question. »

Henri Alfred Schmid (Bâle, 1894) se rallie également à l'interprétation de F. X. Kraus (*Kunst und Alterthum in Elsass-Lotringen, II, p. 301*), qui, à ses yeux, est l'autorité la plus digne de foi. Jos. Fleurant (*Der Isenheimer Altar*, Colmar, 1903) ne voit pas même exactement ce qui existe dans la peinture, et ne peut être pris en considération.

Lorsque des maîtres comme Albert Dürer, Cranach, Baldung Grün, représentent les esprits célestes sous la forme d'enfants ailés folâtrant autour de la Vierge Marie avec l'Enfant, ils nous offrent une aimable idylle. Grünewald conçoit le sujet avec plus de profondeur : il s'élève absolument au-dessus du côté humain et du gracieux jeu d'enfants. Il décompose la pensée en deux moitiés, et imprime à toute la disposition de son œuvre, le sceau du mystère dogmatique. C'est la liturgie qui lui sert ici de fil conducteur. Peut-être était-il familier lui-même avec cet ordre d'idées, comme Raphaël témoigne d'une connaissance approfondie de la liturgie de la

fête Dieu, ou bien il était informé et dirigé par quelque ami religieux ; mais certainement il s'éclaire ici de la liturgie de la Nativité, et, s'aidant de la connaissance des heures canoniques (*In Nativit. Dni. Matut. I Noct. Resp. I*), il offre une double image. De même que dans l'image de la Crucifixion il représente l'avenir et le passé, la prophétie et la Réalisation, et c'est par l'opposition qu'on trouve l'explication de la pensée du maître. L'effet du décret divin de l'Incarnation sur le monde céleste et terrestre, devient ici le titre du thème traité. La prophétie et son accomplissement, les splendeurs de l'éternité, et l'humiliation temporelle, la plénitude de la puissance divine, et l'impuissance de la nature, telles sont les méditations que la liturgie de Noël présente dans ses antithèses, et par un assemblage harmonique, la poésie mystique devient une œuvre d'art. « Le chœur des Anges exulte, car aujourd'hui a apparu le salut éternel au genre humain. » Tel est le motif essentiel qui pénètre la double pensée des deux panneaux du diptyque, et les réunit dans l'unité d'une conception dogmatique et mystique. Il devient inutile d'expliquer le développement que Grünewald a donné par les détails à ce motif.

Le maître s'éloigne ici franchement des faits bibliques, et des représentations traditionnelles, en renonçant tout à la fois à introduire l'Adoration des bergers ainsi que l'arrivée des Mages de l'Orient. Il cherche un expédient qu'il trouve dans le domaine mystique pour rendre visibles les rapports entre le salut de l'humanité, et l'homme-Dieu sauveur, et il les personnifie par une figure d'un charme infini. A la foule des esprits célestes représentée dans toutes les gradations, il oppose la Chrétienté rachetée sous la figure d'une jeune fille ornée du charme virginal. C'est l'élue du Cantique des cantiques, c'est l'âme chrétienne, qualifiée d'*anima fidelis* dans le langage mystique, collectif du monde croyant des chrétiens. Par le Verbe éternel, fait homme, le Christ, fiancé des âmes, entre dans les rapports les plus intimes, comme l'épouse avec l'époux, *anima cum suo dilecto*, comme s'exprime la langue mystique. L'âme chrétienne est assimilée ainsi anticipativement au chœur des Bienheureux, avec cette différence toutefois que sa connaissance du mystère de l'Incarnation repose encore sur la Foi. De là son attitude prosternée, l'attitude de la prière, car elle est engagée dans le pèlerinage terrestre *(in statu viatoris)*. C'est ainsi qu'il faut interpréter cette figure, en opposition de celles des chœurs célestes, qui possèdent la connaissance entière, directe des choses divines. Le lien qui unit les membres de la communauté terrestre à la communauté céleste, est la connaissance des décrets de la sagesse divine; pour les uns c'est la soumission de la Foi, pour les autres, c'est la claire et joyeuse vision chantée par les cantiques. Grünewald exprime les relations de l'âme fidèle, croyante avec le Sauveur du monde qui vient de naître, en premier lieu par la parure de la fiancée ; ensuite sa participation à la communauté des fidèles terrestres par l'attitude prosternée de son adoration du mystère de l'Incarnation et du Salut ; enfin son mérite, et l'espoir des récompenses célestes, par un double couronnement. Elle paraît couronnée d'abord par la grâce du salut et de l'union avec Dieu. Une autre couronne lui est réservée; et elle est symbolisée par le diadème que les anges, en planant dans la région supérieure, tiennent suspendu au-dessus de sa tête : celle-là lui a été également gagnée par le Fils de Dieu, fait homme et représente la félicité céleste, exprimée par les

paroles mystiques : *Veni, amica mea : coronaberis* (Cant., 4, 8). Par sa pureté immaculée, elle est digne d'être incorporée au chœur des anges chantant un cantique ; car c'est précisément pour chanter la Naissance du Seigneur que le ciel et la terre, comme dit la liturgie de Noël, sont d'accord : c'est le cantique de la joie et de la grâce. L'oubli de soi-même, avec lequel cette délicieuse figure est plongée dans l'adoration, au milieu du bruyant chœur des anges, semble puisé dans l'esprit de la mystique. On croit vraiment voir l'illustration d'une des méditations de Thomas à Kempis (V. Opp. oo. III, *serm. 3. In nativitate Christi. De festis animae, éd. Herder 1904, p. 76 sqq.*), où les anges s'unissent aux hommes pour chanter les louanges d'un Dieu uni dans la Trinité. Ce sentiment de joie et de fête intérieure commence, d'après les paroles de l'aimable mystique, dans la lumière de la foi et s'achèvera dans la lumière éternelle de la félicité des élus.

***

Là, le cantique de louanges des anges s'unira aux doux chants des âmes saintes ; en présence du Créateur, tous chanteront à l'unisson : là régnera la paix profonde, et un repos complet ; la joie la plus haute et la douce amabilité ; l'harmonie la plus élevée et une clarté divine, le bonheur et la sécurité que rien ne troublera. Les livres ascétiques et mystiques, comme précisément celui de Thomas à Kempis, étaient alors très répandus, et Grünewald en aura eu facilement connaissance. Même les chants religieux populaires allemands prenaient parfois un ton analogue ; comme dans cette gentille strophe dont la traduction ne peut rendre la simplicité naïve :

Nous voulons nous bâtir une petite chaumière
Et à notre âme un sanctuaire :
Jésus-Christ y sera le maître.......

Plus voisin encore est le commencement du « *Heimweh* » :

Je voudrais rentrer dans ma demeure
A l'abri des consolations du monde entier,
Je veux dire dans la demeure du céleste empire
Là, éternellement, je verrai Dieu !
Quelle volupté, mon âme, t'attend là :
Tu seras unie au chœur des anges...

C'est sur le fondement des relations intimes et personnelles de l'âme chrétienne avec son Rédempteur et Sauveur que s'élève en réalité toute la littérature religieuse et dévote de cette époque. La voix du Christ *(vox Christi)* se fait entendre alternativement avec la voix du disciple *(vox discipuli)*, et des dissertations tout entières se forment par la conversation du Christ avec l'âme croyante et fidèle *(Interna Christi locutio ad animam fidelem.* Thomas a Kempis. *De imitat. Christi, lib. III.)*

Il nous sera permis d'exprimer une pensée à titre de simple supposition : il se pourrait que sous la mystérieuse figure de la jeune fille, l'artiste aurait représenté une défunte, enlevée de bonne heure à la tendresse de ses parents, peut-être une enfant du peintre, ou une de ses parentes, dont il aurait voulu conserver le souvenir. Peut-être encore cette jeune fille a été en relations de parenté avec les donateurs du tableau, avec des bienfaiteurs éminents de la Communauté antonine d'Isenheim. Mais, même alors, l'interprétation à laquelle nous nous sommes arrêté, demeurerait intacte. Dans ce cas l'*anima fidelis* prendrait corps sous la figure d'une personnalité déterminée, laquelle, en quittant d'une manière prématurée ce monde terrestre, aurait été rejoindre la région du chœur des anges. La figure d'un caractère si remarquablement intime n'en serait que plus touchante, et l'intention de Grünewald d'y rappeler le souvenir d'une âme aimée, ne pourrait que lui gagner de nouvelles sympathies.

(A continuer.) Dr Frédéric SCHNEIDER.

Les effigies des Dominicains.



LES Dominicains ont fait peindre sur les murailles de leurs couvents de Trévise, de Berne et de Florence, de nombreuses figures représentant des membres de l'Ordre.

Ces effigies sont-elles réellement des portraits ?

Pour quelques-unes il est certain ou probable que la peinture a été exécutée d'après la nature, pour d'autres le peintre a pu se servir de documents.

Mais les documents ont fort souvent fait défaut.

Que firent alors les peintres ?







Les portraits des Dominicains au couvent San Marco de Florence, par Fra ANGELICO (1387-1455). (Photographies ALINARI).









Les plus habiles et les plus consciencieux ont donné à leurs figures la physionomie qu'elles ont pu avoir de leur temps; d'autres n'ont pas eu ce souci et ont purement et simplement travaillé de fantaisie.

Au fond il importait assez peu aux Dominicains; leur but étant de perpétuer la mémoire des frères qui avaient fait honneur à l'Ordre, ils ont estimé qu'une figure serait un plus grand hommage qu'une simple inscription.

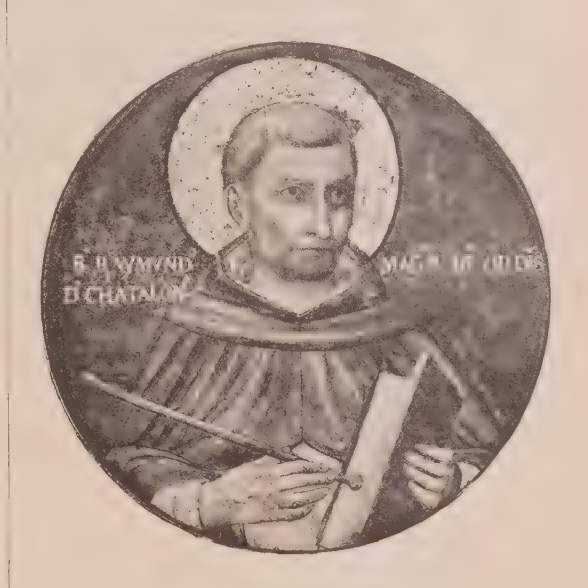
I

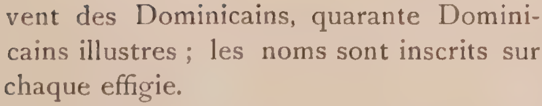
EN 1353, le peintre Tomaso de Modena a représenté en fresques à Trévise sur les murs de la salle capitulaire du cou-











vent des Dominicains, quarante Dominicains illustres ; les noms sont inscrits sur chaque effigie.

Ce sont :

Les saints Dominique, Thomas d'Aquin, Pierre de Vérone;

Les papes Innocent V, pontificat en 1276 et Benoît XI, pontificat de 1303 à 1305;

Dix-huit cardinaux : Hugo de Sancto Charo, Hannibal de Molaria, Pierre, Robert, Latinus, Hugo de Villon, Nicolas de Prato, Gualterus, Nicolas de Fréauville, Thomas, Nicolas Caracciolo, Guillaume de Marseille, Mathieu Orsini, Boniface, Thomas de York, Gérard de Daumar, Jean de Mollendino, Guillaume de Bayonne.

Quatre évêques.

Treize frères.



Il est possible que Tommaso ait vu Jean de Mollendino mort en 1353, Nicolas Carraccio, mort en 1369, et d'autres peut-être; mais il est à présumer qu'il a peint sans documents Hugo de Sancto Charo, mort en 1263, Hannibal de Molaria, décédé en 1273 et d'autres.

Et cependant ces effigies imaginées donnent l'illusion de portraits véritables.

C'est que Tommaso est un artiste et que fort probablement lorsqu'il a eu à peindre des Dominicains, dont la physionomie lui était absolument inconnue, il a consulté la nature, comme font en général les artistes chargés de représenter des personnages dont il ne reste aucune image ou qui n'ont jamais existé.

La salle capitulaire de Trévise a tout





l'aspect d'un musée, et c'est avec raison que depuis plusieurs siècles on la nomme *Galleria di pitture antiche* ([1]). Les physionomies et les gestes sont variés, quoique tous les Dominicains soient représentés de la même grandeur et rangés symétriquement.

Les frères ont eu la main heureuse en choisissant Tommaso de Modena. Son talent étant très apprécié, il fut appelé à décorer le château de Karlstein en Bohême et plusieurs musées conservent soigneusement des tableaux de lui.

II

EN 1899, on procéda à Berne à la démolition du réfectoire d'été de l'ancien couvent des Dominicains ; le local était décoré de peintures murales en médiocre état par suite des divers usages auxquels le couvent désaffecté avait servi: hôpital, caserne, magasin, etc., etc.

Les fragments peints qu'il fut possible de détacher de la muraille furent, au nombre de quinze, remis au musée historique bernois, établi dans un magnifique palais construit spécialement et dont les collections très intéressantes sont classées et conservées avec grand soin et intelligence par le directeur M. Kasser.

Les peintures qui ne purent être sauvées furent copiées à la grandeur réelle ; c'est là une précaution qu'on ne saurait trop louer; il est seulement à désirer que ces copies soient mises au musée à côté des peintures murales.

On peut regretter aussi que plusieurs de ces peintures aient été retouchées de notre temps.

Quelqu'habilement qu'une restauration soit faite, elle altère toujours le caractère primitif.

Les repeints étaient d'un usage courant, en Italie; leurs inconvénients furent tels que malgré le talent des praticiens, on les a complètement abandonnés. C'est à cause des retouches faites en 1842 que le portrait de Dante dans la chapelle du palais du Po-

1. En 1903, étant à Trévise, je n'ai pu me procurer les photographies de ces peintures: elles n'existaient pas.

destat à Florence ne peut plus être considéré comme la représentation exacte des traits du divin poète ; les retouches des fresques de Giotto dans la chapelle Bari à Santa Croce à Florence, exécutées en 1853, ont alourdi sensiblement les figures de saint François d'Assise et des autres personnages.

Qu'on consolide une peinture murale lorsqu'elle est en péril de se détacher ; qu'on la débarrasse du lait de chaux dont elle a pu être recouverte ; qu'on lève la poussière qui la ternit, c'est fort bien ; mais que jamais on ne tente de rendre aux colorations affaiblies le ton qu'elles avaient dans le principe. Telles sont maintenant les règles absolues suivies en Italie, le pays classique de la fresque.

Si dans une courte notice il n'est pas possible d'entrer dans les détails de la dé-



Couvent des Dominicains de Berne. — Le voile de sainte Véronique (peinture restaurée).

coration du réfectoire d'été, je puis du moins résumer un très intéressant travail de Monseigneur Stammer, prélat de Sa Sainteté, curé à Berne, qui a bien voulu m'autoriser à reproduire quelques-unes des planches qui accompagnent la description ([1]).

Les peintures ne sont pas des fresques, elles ont été exécutées à la colle sur un enduit sec.

Le nom du peintre n'a pas été conservé, mais la date est connue. Selon le *Liber redituum conventus Praedicatorum*, les peintures furent terminées en 1498 : *consummata et completa est pictura refectorii estivalis cum arbore et quibusdam figuris sanctissimi patris nostri Dominici pro decore capituli provincialis.*

La décoration du réfectoire comprend une Crucifixion, la Madone et l'Enfant, le Voile de sainte Véronique, divers épisodes de la vie de saint Dominique, l'arbre des Dominicains dont les rameaux s'étendent entre des fenêtres,

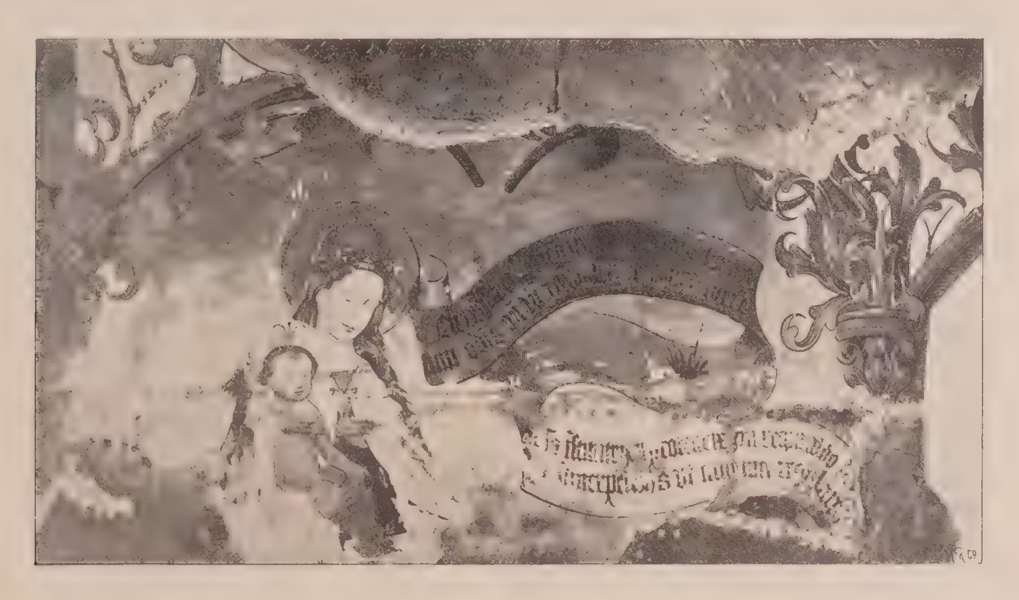
1. Die *Wandmalereien im Sommer - Refectorium des ehemaligen Dominikaner-klosters zu Bern* (neues Berner-Taschenbuch auf das Jahr 1900).

Nos reproductions donnent une idée générale du parti adopté.

On ne peut juger le style que par la Madone, la sainte face du voile de sainte Véronique ayant été retouchée ; la figure de la Vierge est empreinte de douceur et de satisfaction, mais elle est très en retard sur les exquises madones italiennes de Fra Angelico ✠ 1455, de Lippi 1469, de Gozzoli ✠ 1498.

Le peintre du couvent, qui paraît être du Sud de l'Allemagne, a une façon particulière de traiter l'ornement; il est sec et compris comme un ouvrage en fer forgé, mais le parti est parfaitement admissible.

Alors que Tommaso à Trévise a imprimé une personnalité à chacun de ses Dominicains, le peintre du couvent de Berne semble n'avoir trouvé dans les siens qu'un élément décoratif, combiné du reste avec



Couvent des Dominicains de Berne. — La sainte Vierge remet le scapulaire au Père Reginald.

beaucoup de talent. Cette remarque permet de supposer que ce peintre était un décorateur et probablement un miniaturiste.

Environ quatre-vingt-dix Dominicains, cardinaux, prélats, savants figurent dans le réfectoire, et de plus, le même peintre avait fait un autre arbre au-dessus du jubé de l'église.

Monseigneur Stammer a relevé les noms et les inscriptions; quelques personnages cependant n'ont pu être encore spécifiés par le savant prélat.

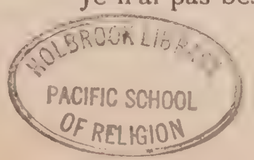
A Berne comme à Trévise, je me borne à citer les dominicains cardinaux.

Berne ayant été peint en 1498 a plus de cardinaux que Trévise, peint en 1352.

Il y a d'abord ici tous les cardinaux de Trévise à l'exception de Pierre et de Boniface, et en plus, Nicolas de Majorque, Nicolas de Saturnin, Philippe Rufino, Thomas de Claresco, Jean Dominici, Jean de Casanova, Jean de Raguse, Jean de Torquemada.

Le cardinal mort le plus anciennement est Hugo de Sanctochoro, décédé en 1269; celui dont le décès est le moins éloigné est Jean de Torquemada, mort en 1468.

Je n'ai pas besoin de répéter que ce n'est



pas une chronologie des Dominicains cardinaux que je présente, mais seulement les noms de ceux qui ont été représentés à Trévise et à Berne.

III

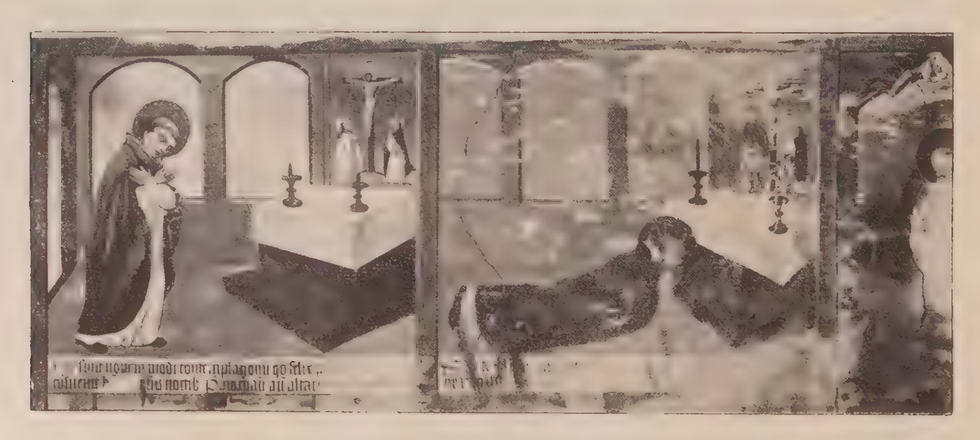
JE vais sans doute étonner en disant qu'au célèbre couvent de San Marco à Florence se trouvent, dans des mé-



Couvent des Dominicains de Berne. — Le repas des Dominicains servi par les anges (peinture restaurée).

daillons, un grand nombre d'effigies des Dominicains cardinaux peints à fresque.

En effet lorsqu'on pénètre dans ce merveilleux couvent, le désir de contempler l'œuvre d'Angelico domine, et c'est à peine si on jette un coup d'œil distrait sur les



Couvent des Dominicains de Berne.— Dévotion de saint Dominique (peinture retouchée).

lunettes du cloître d'entrée peintes par Poccetti (1542-1612), très habile et très fécond décorateur, de beaucoup le meilleur de son temps.

Encore moins fait-on attention aux effigies des Dominicains cardinaux représentés entre les lunettes et entre les colonnes du portique.

Et vraiment ces peintures ne méritent pas qu'on s'y arrête, elles sont d'une médiocrité absolue, mais enfin comme elles représentent ou sont censées représenter des Dominicains cardinaux, je ne puis les négliger.

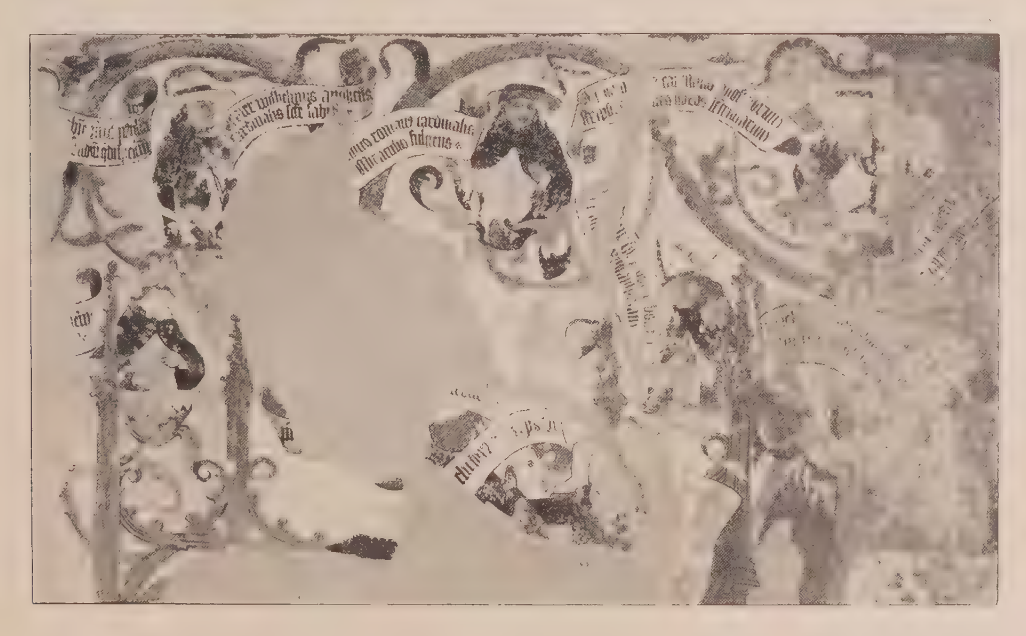
En 1731, Giuseppe Agostino Orsi, prieur du couvent, fit exécuter ces effigies.

Chaque figure est accompagnée d'une inscription donnant le nom, la dignité, l'année de la nomination du cardinal et celle de la mort; plusieurs peintures sont ruinées par incurie.

Voici la liste, avec la date du décès seulement, des Dominicains cardinaux, bien visibles.

Les papes Innocent V ✠ 1276, — Benoît XI ✠ 1305, — Pie V ✠ 1572.

Les cardinaux : Hugo ✠ 1257, — Pierre de Tarentaise ✠ 1273, — Annibal ✠ 1278,



Couvent des Dominicains de Berne. — Point de départ de l'arbre.

— Robert ✠ 1280, — Latinus ✠ 1294, — Benoît ✠ 1304, — Gualterus ✠ 1305, — Nicollo de Prato ✠ 1322, — Nicollo Farinola ✠ 1323, — Guillaume de Toulouse ✠ 1336, — Mathieu Orsini ✠ 1339, — Gherardo ✠ 1345, — G. Mavandino ✠ 1351, — Nicolas Rosselli ✠ 1356, — Filippo Gezaron... ✠ 1378, — Nicollo Caraccioli ✠ 1379, — Giov. Torre ✠ 1448, — Nicollo Schamberg ✠ 1537, — Gratia ✠ 1546, — Badia ✠ 1547, — Bertramo ✠ 1558, — Giovanni de Tolède ✠ 1559, — Arcangelo ✠ 1580, — M. Bonelli ✠ 1598, — G. Xaviere ✠ 1608, — T. Sturard ✠ 1637, — M. Mazzari ✠ 1648, — D. Mentelli ✠ 1653, — R. Capisucchi ✠ 1690, — Orsini ✠ 1690, — Orsi ✠ 1741.

Sur cinq médaillons restent seulement visibles les dates de décès 1297 — 1330 — 1545 — 1557 — 1586.

Deux médaillons sont entièrement, figures et inscriptions, recouverts d'une couche de peinture noire ; je n'ai pu connaître les motifs de ce fait évidemment volontaire.

Entre cette nomenclature et celle de Berne il y a des différences de noms et de

dates pour les cardinaux antérieurs au XVIe siècle ; je n'ai aucune compétence pour les discuter.

Si, du cloître d'entrée, on passe dans le grand cloître, on constate soixante-quatre médaillons peints à fresque entre les colonnes et entre les lunettes ; la moitié représente des Dominicaines et l'autre moitié des Dominicains, — à l'exclusion des cardinaux, — prélats, savants, martyrs.

Ces peintures paraissent être du commencement du XVIIIe siècle ; elles sont plus médiocres encore que celles du cloître des cardinaux ; on ne peut faire aucun fond sur elles comme documents iconographiques ; j'ai constaté sans peine que les peintres n'avaient même pas consulté pour les ressemblances, les portraits sérieux des Dominicains qui existaient à Florence.

IV

AU-DESSOUS de l'admirable Crucifixion de la salle capitulaire du couvent San Marco, Fra Angelico peignit une série de médaillons représentant, si l'on prenait au mot Vasari, tous les papes, cardinaux, évêques, saints, théologiens, qui



Couvent des Dominicains de Berne. — Frère Pierre, archevêque de Tyr.

jusqu'alors (1436-1446), avaient fait honneur à l'Ordre des Frères-Prêcheurs.

Vasari exagère ; Fra Angelico, limité par l'espace, ne peignit que dix-sept Dominicains et certes un bien plus grand nombre avaient déjà illustré la congrégation.

Au centre, saint Dominique.

D'un côté : Le pape Innocent V. — Le cardinal Ugo. — Paul de Florence. — Saint Antonin. — Jordan. — Nicolas. — Remigio. — Boninsegna.

De l'autre côté : Le pape Benoît XI. — Le cardinal Giovanne Dominici. — Le cardinal Pierre de Palude. — Albert le Grand. — Saint Raymond. — Claro. — Saint Vincent. — Saint Bernard.

Tels sont les noms peints et rapportés déjà par Vasari.

Mais tous ces noms appartiennent-ils bien aux personnages représentés dans les médaillons ?

Des érudits qualifiés croient qu'à certains des noms inscrits par Fra Angelico, on en a substitué d'autres.

Dans le médaillon attribué à saint Antonin, on prétend qu'il y avait une autre figure, qui fut effacée et remplacée par celle du Saint après sa canonisation, qui eut lieu en 1522.

Je ne puis me prononcer sur la substitution des noms, mais il me semble que la figure de saint Antonin est absolument de la même main que les autres. Fra Angelico est mort en 1455, mais n'est-il pas admissible que l'auréole ait été ajoutée après la canonisation du saint archevêque de Florence?

La ressemblance de saint Antonin n'est pas douteuse. Fra Angelico était un excellent peintre de portraits ; Vasari nous apprend qu'il a fait d'après nature ceux du pape Nicolas V, de l'empereur Frédéric, venu en Italie, du frère Antonio de Biondo da Forli, de Ferrante d'Aragon et d'autres personnes de son temps.

Un autre frère, Fra Bartolomeo della Porta (1475-1517), le plus grand des peintres Dominicains après Fra Angelico, et un des plus grands peintres italiens, peignit en buste dans les corridors des novices huit Dominicains, dont sept avec l'auréole des saints et le huitième les rayons des bienheureux.



Couvent des Dominicains de Berne. — Frère Martinus Polonus, archevêque de Gnesen.

Aucun indice ne permet d'identifier ces figures.

Enfin Sogliani représenta, en 1536, dans le grand réfectoire du couvent, le repas des Dominicains servi par des anges et présidé par saint Dominique. Le peintre a donné au saint une physionomie différente de celle que Fra Angelico avait adoptée.

J'ignore si des effigies dans le genre de celles de Trévise, de Berne et de Florence existent dans d'autres couvents de Dominicains ; si mes voyages en Italie m'en font connaître, je ne manquerai pas d'en prendre note afin de donner une suite à la présente notice.

GERSPACH.

(Florence.)

L'ichnographie des villes.



LES villes qui ont en quelque sorte germé du sol par un développement lent et spontané offrent des tracés très compliqués de leurs rues. Celles qui ont été bâties de toute pièce sur des tracés préconçus présentent une ichnographie implacablement simpliste.

Cependant le plan en quelque sorte naturel d'une ville bâtie progressivement sous les impulsions de circonstances historiques et locales, ne laisse pas d'offrir aussi une certaine ordonnance rationnelle. Elle est le résultat de phénomènes plus complexes, dont l'observateur attentif peut découvrir les lois, mystérieuses au premier abord comme celles de la nature.

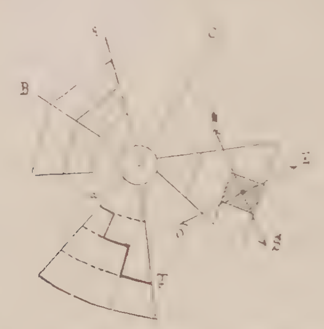


Fig. 1. — Schéma d'un réseau en toile d'araignée.

Les villes anciennes de formation lente offrent généralement un réseau que M. Stubben a comparé à une *étoile*, mais que je compare plus volontiers à une *toile d'araignée*. Ce réseau est simple ; il a un centre où convergent les *artères rayonnantes*, que relient les artères *annulaires*, formées des rues *traversières*. Le plan de la ville est ainsi divisé en *secteurs*, recoupé en quartiers en forme de trapèzes. Ces trapèzes sont à leur tour recoupés par des rues rayonnantes de 2e et de 3e ordre et par des rues traversières de 2e et de 3e ordre ; il en résulte la division définitive en blocs, en îlots, ou groupes de maisons. Cette division ultérieure donne lieu à des figures indivisibles qui se ramènent généralement au rectangle parfait.



Fig. 2. — Plan de la ville de Bruges.

Ce réseau systématiquement indiqué ne se réalise dans les villes développées naturellement, qu'avec les modifications nombreuses résultant des circonstances adventices, qui ont trait à la présence de cours d'eau, aux dénivellations de terrain, à l'existence préalable d'édifices, de limites de propriétés, etc. Mais à travers les déformations des lignes du réseau, son ensemble reste reconnaissable.

Les grandes villes modernisées n'offrent pas un centre unique d'aboutissement des

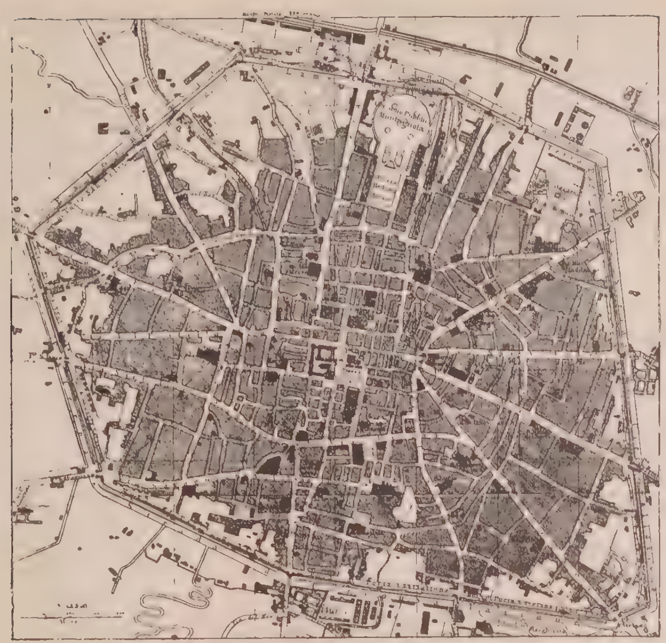


Fig. 3. — Plan de la ville de Bologne.

artères rayonnantes, mais plusieurs *noyaux de circulation*, qui sont chacun le point de départ des rais d'une étoile ; telle est la ville de Bologne.

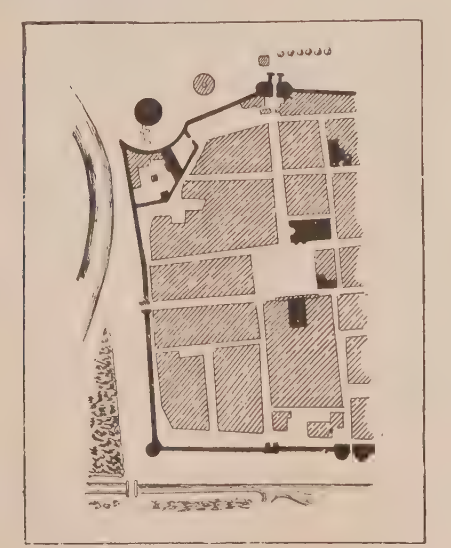


Fig. 4. — Plan de la ville d'Aigues-Mortes, d'après M. C. Enlart.

A côté du réseau que je viens de décrire on rencontre un tracé ichnographique tout autre, celui du *damier*. Il apparaît dans les plans des villes antiques, telles que Babylone, Alexandrie, Carthage, etc. Des tracés quadrillés ont été adoptés dans les bastides du moyen âge, telles que Montpensier

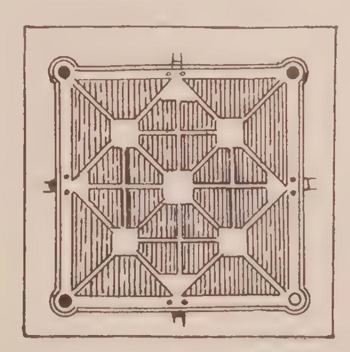


Fig. 5. — Plan de la ville d'Henrichemont (Cher).

(Dordogne), Beaumont (Périgord), Molières, Aigues Mortes, Henrichemont (Cher), Ville-Neuve-le-Roi [1], Avignon, etc.

Le plan en damier se voit rigoureusement

1. Citons encore La Linde, Saint-Foi, Ville-Neuve-l'archevêque (Boulogne), Ville-Neuve le Comte (Sens).

réalisé dans quelques villes d'Europe comme Turin et Manheim, ainsi que dans les grandes cités américaines, telles que New-York, Philadelphie, etc. de même que le plan étoilé absolu se montre à Carlsruhe, à Braïla, à Dalny. Le premier a été repris d'une façon routinière et inintelligente dans les quatiers nouveaux des villes modernes transformées ou agrandies.

*
* *

Une bonne solution réside dans la combinaison de deux réseaux : un premier réseau *artériel* déduit des besoins généraux de la circulation, doit se superposer à un deuxième, que j'appellerai réseau *divisionnaire*, et qui a pour but le partage de l'agglomération en blocs des maisons accessibles aisément.

Le premier dérive rationnellement des lois de la circulation et n'offre d'autres variantes raisonnables que celles qui ont pour but de respecter la topographie locale, les monuments intangibles et les droits acquis.

Le second réseau, le réseau divisionnaire, partage les interstices du premier en parcelles de lotissement ; il comporte plus de liberté pour celui qui le trace, bien qu'à la

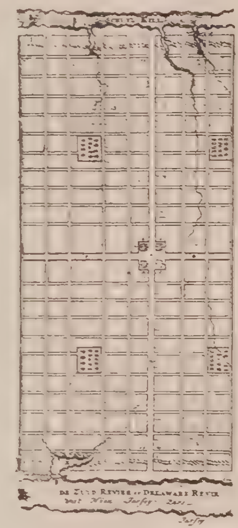


Fig. 6. — Schéma de la ville de Philadelphie.

rigueur, il en soit de ce problème comme de tant d'autres, où les solutions sont plus déterminables qu'on ne le pense a priori. La direction des lignes peut encore ici se



Fig. 7. — Plan de Carlsrhue.

trouver régie par des circonstances locales dues à l'orientation par rapport à la lumière solaire, à la direction des vents régnants et à d'autres facteurs analogues.

L'intelligente combinaison de deux réseaux a été appliquée, imparfaitement d'ailleurs, par Lenfant à la ville de Washington.

Quoi qu'il en soit, les figures des blocs auxquelles le tracé se réduit en dernière

analyse, sont le plus souvent tracées en carrés, l'ensemble constituant un quadrillé. Il en résulte que les trajets dans le sens oblique aux rectangles divisionnaires se font



Fig. 8. — Plan d'Amsterdam.

par redents, avec détours notables (fig. 1). Ces trajets se trouvent allongés, attendu que, dans les triangles rectangles, la somme des deux côtés est à peu près deux fois et demie supérieure à la diagonale.

Remarquons que l'on pourrait adopter pour le tracé divisionnaire un autre schéma que le réseau quadrillé. On pourrait notamment y substituer un système de lignes correspondant aux côtés d'un hexagone.

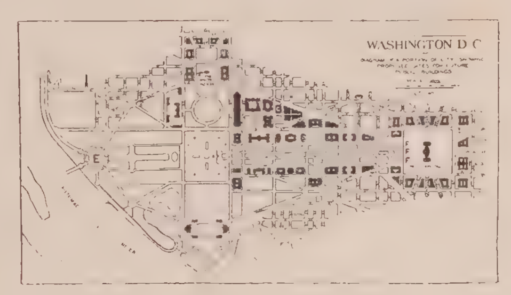


Fig. 9. — Schéma du plan de Washington.

Il en résulterait de grands avantages, deux principaux : le raccourcissement des trajets dans les communications à courte distance, et, surtout, le parallélisme du réseau divisionnaire avec le réseau général.

La combinaison que je viens d'indiquer, je la trouve dans une intéressante étude de

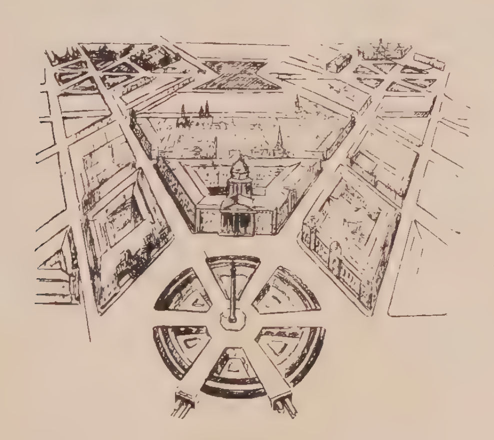


Fig. 10. — Vue perspective d'une ville « modèle » (?).

M. Ch. R. Lamb dans *The Craftsman* de New-York [1]. L'auteur l'applique à l'ensemble d'une ville, ce qui est pure utopie. Nous reproduisons en croquis (fig. 10 et 11) le plan

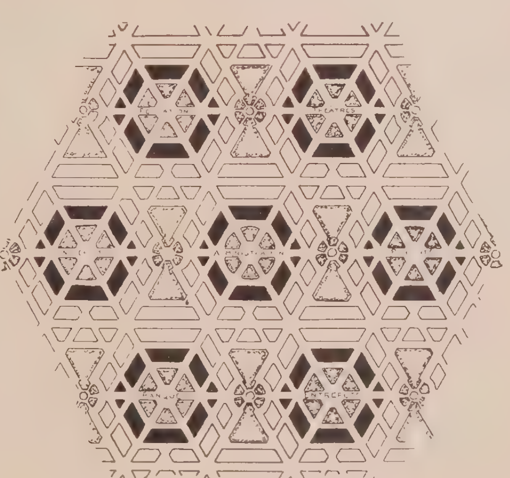


Fig. 11. — L'hexagone comme plan de ville.

qu'il donne de cette solution purement théorique, qui, dans son esprit, doit être adaptée, bien entendu, à la topographie locale. Elle donne lieu à maintes objections de détail.

1. Livraison d'avril 1904.

Mais son principe me paraît excellent dans la mesure où elle tendrait à remédier aux défectuosités du tracé divisionnaire en damier.

L'idée ingénieuse de M. Lamb comprend un autre côté fort intéressant. Il combine son tracé de manière à constituer dans une ville autant de noyaux de circulation (centres de ses étoiles à 6 rais), qu'on peut former de groupements considérés au point de vue de l'activité sociale. Le principe de la réunion des spécialités et de leur groupement par quartier est excellent, logique; il a prévalu autrefois, a persisté jusqu'à nos jours, et tend à se confirmer. Mais l'utopie consiste ici en deux points. Le premier résulte de ce qui précède et consiste à méconnaître la valeur indéniable du réseau étoilé à centre principal unique, ou à plusieurs centres peu nombreux, constituant les points cardinaux des mouvements d'une ville. Ce schéma séculaire ne pourra jamais être abandonné. Le canevas hexagonal peut intervenir, mais seulement en second ordre.

Le second reproche qu'on peut lui faire, du moins dans l'ordre régulier et systématique que lui donne son auteur, c'est de faire intervenir comme noyaux de circulation tous équivalents, des centres qui ne motivent pas au même titre la convergence de la circulation, tel que le quartier de la *publicité*, qui, malgré son activité interne, ne concentre nullement l'affluence, dans nos pays du moins ; celui du théâtre, qui reste mort en dehors des heures du soir, etc. — et surtout les parcs, qui, au contraire, devraient être écartés du grand mouvement des rues.

L. Cloquet.



Correspondance.

Italie.

Rome : Découverte d'une fresque ; Les peintures modernes à Sant' Andrea della Valle ; Un buste de S. S. le Pape Pie X. — **Urbino :** La cène de Juste de Gand. — **Florence :** Nouvelles acquisitions de tableaux. — **Come :** Découverte d'une fresque.

Rome : Découverte d'une fresque dans l'église San Bartolomeo. — Peintures modernes à l'église Sant' Andrea della Valle. — Un buste du pape Pie X.



EN enlevant une statue moderne dans l'église San Bartolomeo, située dans l'île Tibérine, on a trouvé une fresque représentant la Madone avec l'Enfant et deux saints qu'on suppose être saint Barthélemy et saint Adalbert.

L'église a été élevée sur l'emplacement d'un temple d'Esculape, et dédiée à saint Adalbert, martyr ; en 983, l'empereur Othon III y fit, dit-on, transporter les restes de saint Barthélemy, martyr, dont l'église prit le nom. Elle fut diverses fois modifiée par les soins de plusieurs cardinaux, car elle est cardinalice.

On y remarque des peintures des Carrache et de leurs élèves.

La fresque récemment remise au jour a été retouchée, la Madone cependant a conservé un caractère grec ; elle est attribuée au XIII[e] siècle, mais par simple raisonnement.

On voudrait conclure de cette figure que le style grec, dit byzantin, était prédominant à Rome jusqu'à Cimabue ! Et cependant n'est-il pas prouvé jusqu'à l'évidence, par les fresques de la chapelle *Sancta Sanctorum* sous la Scala Santa, du VI[e] siècle, par celles de l'église S. Saba, également du VI[e], par le sanctuaire Santa Maria Antiqua du VIII[e], par l'église S. Angelo, près de Padoue, du XI[e], que l'esprit latin a persisté en Italie ?

Mais lorsqu'on est hanté par le byzantinisme, on ne tient nul compte de découvertes qui peuvent contrarier ce penchant.

L'église Sant' Andrea della Valle, construite à la fin du XVI[e] siècle, est visitée principalement à cause des belles fresques du Dominiquin ; dans les pendentifs de la coupole, la plus grande de Rome après celle de Saint-Pierre, il a peint les *Quatre Évangélistes.*

Sur la voûte de l'abside il a représenté :

Saint André et saint Jean consultant saint Jean-Baptiste.

La vocation de saint Simon et de saint André.

La flagellation de saint André.

Saint André contemple la croix sur laquelle il va être attaché.

Au-dessous, entre les fenêtres, il a peint :

La Charité, la Foi, la Religion, le Mépris du Monde, la Constance, la Contemplation. C'est l'œuvre décorative la plus importante du Dominiquin.

La coupole est l'œuvre de Lanfranco, elle montre le *Paradis.*

Toutes les fresques ont été peintes de 1621 à 1625.

Au-dessous des *Vertus*, Mattia Preti, dit Il Calabrese (1615-1699), a représenté cinq épisodes de la vie de saint André.

Les transepts et la nef étaient dépourvus des peintures que les architectes Olivieri et Maderna s'étaient proposé d'y faire exécuter.

Par fortune pour l'église, un généreux Romain, le commandeur Giove, prit, en 1901, la résolution de faire compléter à ses frais la décoration du temple.

Les peintures furent confiées aux artistes que voici :

M. Galimberti a, dans les voussures des fenêtres de la nef majeure, représenté les Apôtres, des chérubins et des guirlandes de fleurs.

M. Caroselli a peint au fond de la nef l'*Annonciation* et la *Sainte Famille.*

M. Nobili a figuré dans la voûte *Adam et Ève chassés du paradis*, et la *Vision de sainte Ursule.*

M. Monti a peint la *Rencontre de sainte Élisabeth et de la Vierge*, et la *Proclamation par le pape Pie IX du dogme de l'Immaculée Conception.*

Les stucs qui entourent les peintures sont des reproductions des stucs anciens.

Le pavé en brique est remplacé par un parquet de marbres de couleur.

L'église, depuis longtemps fermée, sera ouverte dans quelques mois ; ce n'est qu'alors qu'on pourra se prononcer sur la valeur des peintures modernes qui ont à lutter contre un voisinage redoutable.

Le sculpteur Galli a fait le buste en marbre de S. S. le pape Pie X ; il lui a été commandé par la Propaganda della Fide pour sa collection des bustes des Souverains Pontifes.

Urbino. — La Cène de Juste de Gand.

La Pinacothèque a le rare bonheur de posséder la *Cène*, par Juste de Gand ; c'est le seul tableau vraiment authentique de ce peintre.

On sait peu de choses de la vie de Juste ; il a demeuré à Urbino une dizaine d'années, de 1465 à 1475.

La *Cène* lui a été commandée par la confrérie du *Corpus Domini*.

Les finances de la cité d'Urbino sont, paraît-il, loin d'être en état prospère, aussi le municipe cherche à tirer parti de quelques-unes des œuvres d'art qu'il possède, notamment de la *Cène*. On dit que le gouvernement belge aurait offert un million de francs pour cet ouvrage ; j'ignore si ce renseignement est exact, mais il n'y a pas lieu de discuter le chiffre, puisque le projet de vente, si réellement il a existé, est absolument illusoire, attendu que les entités morales ne peuvent aliéner leurs œuvres d'art qu'avec une autorisation ministérielle, et qu'alors même que l'autorisation est accordée, il faut, pour faire sortir l'objet du royaume, une permission spéciale ; on peut être assuré que le gouvernement n'accordera pas cette double autorisation, et la preuve, c'est qu'il est en pourparlers avec la commune d'Urbino pour l'acquisition de la *Cène*.

Le Municipe avait conclu avec un Américain la vente, moyennant 50,000 francs, d'un bronze représentant saint Crescentino, protecteur de la cité ; dès que le gouvernement a eu connaissance du fait, il a interdit l'aliénation.

Florence. — Nouvelles acquisitions de peintures.

D'importants changements ont eu lieu dans la disposition des tableaux de la Galerie Pitti et de la Galerie des Offices, et le travail n'est pas terminé ; lorsqu'il le sera nous entrerons dans quelques détails.

Mais dès à présent nous devons signaler quelques-unes des heureuses acquisitions de l'éminent M. Corrado Ricci, le nouveau directeur des Galeries royales de Florence.

En première ligne, c'est une *Madone avec l'Enfant* que nous reproduisons ; la peinture est exquise de grâce, de distinction, de sentiment et de coloration blanche ; elle est due à Bartolomeo Caporali, peintre peu connu, ou pour mieux dire, inconnu en dehors de Pérouse.

On ne connaît ni l'année de sa naissance ni celle de sa mort, mais par des documents d'archives on sait qu'il était de la corporation des peintres de Pérouse en 1422, et qu'il peignait encore en 1487.

Il a eu un fils, Gianbattista Caporali, dit Bitti, né vers 1486 et mort vers 1560, peintre aussi, mais très inférieur à son père.

De Bartolomeo Caporali, seul, la Pinacothèque de Pérouse ne conserve qu'un seul tableau, une *Sainte Marie-Madeleine*, provenant de l'église de Castiglione del Lago, sur les bords du lac Trasimène.

Mais la Pinacothèque possède plusieurs ouvrages dus à la collaboration de Bartolomeo Caporali et de Benedetto Bonfigli, né à Pérouse vers 1420 et mort vers 1496 ; ils proviennent de l'église San Domenico.

Saint Paul et saint Pierre.

La Madone avec l'Enfant et des anges musiciens.

Saint Pierre et sainte Catherine.

La *Vierge*, provenant d'une Annonciation ; petite fresque, presque ruinée par un lavage inconsidéré, ce qui prouve qu'elle a été peinte, partie à *buon fresco* partie à *tempera*, cette dernière substance ne résistant pas à l'eau.

L'*ange Gabriel*, provenant d'une cuspide, ouvrage sans importance.

J'ai donné ces détails parce qu'ils manquent dans le *Cicerone* de Burckhart, qui, d'autre part, mentionne des peintures de Caporali que je n'ai pas trouvées à la Pinacothèque. Ces omissions sont rares dans le *Cicerone* qui reste de beaucoup le meilleur guide de l'art en Italie, quoi qu'en



La Madone et l'Enfant et des Anges musiciens, par Bartolomeo CAPORALI. (Photogr. ALINARI, Florence.)

ait pensé Muntz, dont les nombreux écrits sur l'Italie ne sont exempts ni d'erreurs, ni d'appréciations fort discutables. C'est du reste le fait des écrivains qui travaillent généralement sur fiches prises dans les bibliothèques et les archives, sans souvent aller voir les ouvrages dont ils parlent alors même qu'ils sont à leur portée.

Je ne soutiens pas que Burckhart ait vu de ses propres yeux tout ce qu'il mentionne, mais il avait des collaborateurs qui ont vu pour lui.

On remarque la rareté des peintres de Sienne dans les trois galeries de Florence ; c'est à peine si, à l'Académie, aux Offices et à Pitti, il existe six tableaux de l'époque si brillante de Sienne



La Madone et l'Enfant; saints Pierre, Paul, Dominique, Thomas d'Aquin, par Giovanni di Paolo (1445).

antérieure au XVI[e] siècle et cinq ouvrages du XVI[e] et du XVII[e]. Cette pénurie tient à un vieil antagonisme entre les deux Républiques, antagonisme qui a persisté sous la Principauté et dont on constate encore des symptômes de notre temps.

Florence était guelfe et Sienne gibeline, mais ce n'est pas seulement par la politique que les deux cités étaient ennemies : elles rivalisaient dans le domaine de l'art. Sienne se glorifie de Guido qui a précédé Cimabue dans l'émancipation de la peinture. La Madone de Guido de l'église San Domenico porte la date de 1221, tandis que la célèbre Madone de Cimabue de l'église Santa Maria Novella est de 1267 ; mais à présent on conteste la date de 1221 et on émet des doutes sur l'authenticité du tableau de Cimabue.

Plusieurs écrivains d'art, très dévoués à Sienne, prétendent que la célèbre procession populaire qui accompagna la *Madone* de Cimabue de son atelier à Santa Maria Novella est une invention, ou tout au moins une grande exagération de la part des historiens de Florence (1), et que c'est Sienne qui a donné l'exemple d'un pareil triomphe, lors du transport du retable peint par Duccio de Buoninsegna de 1308 à 1310, de la maison du peintre à la cathédrale.

Le plus célèbre des écrivains d'art, Vasari, est sévère et injuste pour les peintres de Sienne ; il est évident que ces sentiments lui étaient dictés par l'opinion publique de Florence.

M. Corrado Ricci a rompu avec ces habitudes séculaires en faisant l'acquisition d'un quattrocentiste siennois Giovanni Paolo (1403-1482).

Nous reproduisons ce tableau. Il représente la *Madone avec l'Enfant Jésus et les saints Pierre, Paul, Dominique, Thomas d'Aquin*, et est signé :

OPVS JIOVANNI DI PAOLO
MCCCCXLV.

Giovanni di Paolo n'est certes pas des grands Siennois, mais c'est un artiste sérieux et consciencieux.

La Galerie de Sienne a de lui plusieurs ouvrages, mais je crois que les autres musées de l'Europe n'en possèdent pas.

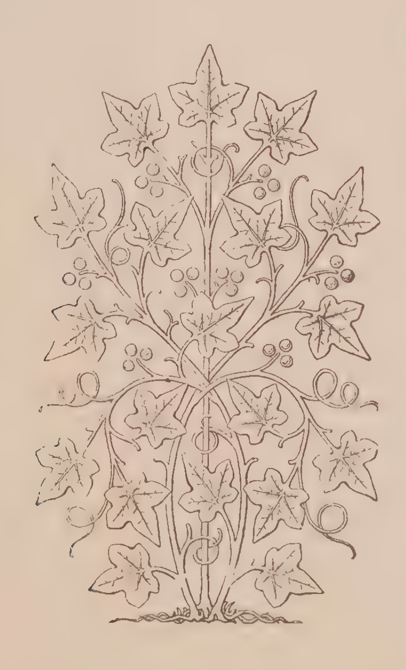
Come. — Découverte d'une fresque.

On a remis en vue dans la chapelle du palais épiscopal, une abside peinte à fresque représentant l'*Adoration des Mages*.

L'auteur est inconnu ; la peinture, qui est probablement de 1440, est dans le genre de Masolino da Panicale (1383-1447), le maître de Massaccio, un des plus grands peintres du XVe siècle, mort à l'âge de vingt-sept ans, laissant inachevées les admirables fresques de la chapelle Brancacci à l'église del Carmine, à Florence.

GERSPACH.

1. Vasari dit : « Le quartier qu'habitait Cimabue, reçut en souvenir de ce joyeux événement le nom de Borgo Allegri ». C'est une erreur : bien avant Cimabue le Borgo s'appelait Allegri du nom de la famille Allegri qui l'habitait.



Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 6 janvier 1905.* — M. Homolle donne lecture d'une lettre de M. Bulard, annonçant l'envoi de reproductions en couleurs, exécutées par lui, d'une série de superbes mosaïques récemment découvertes à Délos.

Séance du 15 janvier. — M. Collignon donne lecture d'un rapport daté d'Ithaque, de M. W. Wollgraff, sur les fouilles qu'il a entreprises à Argus au cours de l'année 1904.

Séance du 20 janvier. — M. Cagnat lit, de la part de M. P. Paris, une note sur des antiquités du pays de Bienservida, au Sud d'Alcaraz (Espagne). En premier lieu, c'est un groupe paraissant se rattacher à l'art ibérique, qui représente un lion assis avec une tête d'homme entre les pattes, œuvre d'un style absolument barbare. Ensuite, sur les rochers de la vallée du bourg, M. Paris a découvert par endroits des surfaces aplanies où étaient ménagés comme des cadres destinés à recevoir des inscriptions romaines. Il y avait là, semble-t-il, un sanctuaire rustique de l'époque romaine.

M. Héron de Villefosse communique une lettre du docteur Carton relative à l'exploration des catacombes de Sousse par l'abbé Laynaud. Cet archéologue a découvert de nouvelles galeries dont une a conservé ses *loculi* intacts. Dans un silo on a dégagé un sarcophage en maçonnerie, recouvert d'une plaque de marbre blanc portant cette inscription latine :

AVSITYCE DVLCIS-ANIMA IN PACE

Ayant ouvert le sarcophage, on a trouvé le squelette reposant au fond d'une auge creusée dans le sol même de la galerie et recouvert de tuiles.

Séance du 27 janvier. — M. de Lasteyrie donne lecture d'une notice relative à l'idée symbolique attachée à l'inclinaison de l'axe dans les églises.

M. Révillout fait une double communication : 1° Sur l'évangile de saint Jacques, paraissant avoir suivi le proto-évangile attribué au même auteur ; 2° sur un « sacerdoce rhodien », d'après une statue récemment trouvée à Rhodes et portant une inscription en égyptien démotique.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 6 janvier 1905.* — M. Lefèvre-Pontalis fait une lecture sur les architectes et la construction de la cathédrale de Chartres.

M. Enlart présente une requête en faveur de la chapelle Saint-Laurent à Tournus, menacée de démolition pour cause de travaux publics.

Séance du 11 janvier. — M. le comte Durrieu entretient la Société de photographies de pages empruntées à un antiphonaire daté de 1290.

M. Lauer lit une note sur un manuscrit de la Bibliothèque Nationale.

M. Monceaux communique une épitaphe d'évêque sur mosaïque trouvée en Afrique dans les fouilles de la basilique d'Uppenna.

Séance du 18 janvier. — M. le baron de Baye fait une communication sur l'église de Kologne, à Grondno (Russie occidentale).

M. Dimier communique sept dessins du Louvre, œuvres du peintre Dubreuil, représentant des tableaux destinés à décorer le château de Saint-Germain.

Séance du 25 janvier. — M. J. Roman fait une communication sur une note de 1378 qui mentionne le nom du peintre Guillaume de Saint-Comain. Cet artiste avait terminé le tombeau de Louis, comte de Blois, et de sa femme.

M. J. Maurice lit un travail d'ensemble sur les monnaies frappées en Espagne dans l'atelier de Taragone, sous les règnes de Maximien Hercule et de Maxence, de 293 à 309 de notre ère.

Mémoires, 1902. — On connaît la légende de l'image du Christ du *Sancta Sanctorum*. Ce portrait vénérable aurait été confié à la mer par le prêtre Germoner et serait arrivé à Rome miraculeusement porté par les flots au VIIIe siècle. Pareille tradition existe pour bien d'autres reliques et doit avoir un point de départ, comme les reliques que M. de Mély classe à part dans la catégorie d'*invraisemblables* (c'est-à-dire celles qui ne peuvent exister ni matériellement ni religieusement) et qui doivent être considérées comme des épaves ou comme des objets rapportés des croisades. Il en était de même de l'image du *Sancta Sanctorum*, venue de Constantinople au VIIIe siècle.

Bien intéressante est l'étude de M. F. Pasquir, d'après des documents inédits, de la décoration du chœur de la cathédrale de Rieux en Languedoc. Il s'agit d'un marché passé en 1529 entre l'évêque Jean de Pins et un fondeur, qui s'engage à poser autour de l'autel quatre colonnes de laiton, chacune haute de 9 pieds et demi pesant 600 livres (non compris l'ange qui les surmonte). Le modèle

était celui des colonnes et des anges existant à St-Sernin de Toulouse. Le fondeur, nommé Péchault, devait dresser en outre une crosse de laiton au-dessus du grand autel pour porter la custode eucharistique, laquelle crosse, y compris le crucifix qui en formerait le couronnement, devait mesurer 8 pieds de haut et peser 800 livres. Péchault dut fournir un lutrin avec un aigle posant la serre sur un prisme triangulaire orné de l'image de S. Jérôme et des deux S. Jean. Les images de Notre-Dame, de Ste Catherine et de Ste Barbe devaient flanquer les piliers du lutrin. Nous trouvons ici un nouvel exemple de cet entourage de maître-autel, tel qu'il fut répandu au moyen âge du Nord au Sud, pareil à celui de la cathédrale d'Arras, décrit par Viollet-le-Duc, et à ceux dont nous avons jadis signalé plusieurs exemples à Tournai et à Cambrai.

L. C.

Society of Arts de Londres. — Dans son assemblée du 20 décembre 1904, la Section d'art appliqué a entendu le discours de M. T. G. Jackson sur l'« Architecture des Rues », où se trouvent développés d'excellents principes : l'Architecture des rues doit s'inspirer, lors de l'érection de nouvelles bâtisses, de l'allure des constructions voisines ; elle doit être sociale, se conformer aux traditions.

L'orateur veut proscrire des rues de Londres les affreux « gratteurs de ciel » de l'Amérique, qui gâtent l'aspect de la ville et écrasent les édifices par leurs proportions démesurées, près desquels les églises ont l'air de figurines. Il faut régler la hauteur des édifices de manière à ne pas priver les façades voisines des rayons du soleil. D'une manière générale, il faut s'inspirer du style des ordonnances locales et éviter tout effet tapageur.

Lors de la création de nouvelles voies de communication à travers une vieille ville, il faut respecter les belles constructions qu'on rencontre et disposer le nouveau tracé de façon à faire valoir l'effet architectural des monuments rencontrés. Ce principe, fort pratiqué à l'étranger, semble être inconnu à Londres, où l'on fait abstraction du côté esthétique pour n'avoir en vue que les combinaisons financières. Quand on améliore la voirie d'une ville ancienne, il faut respecter autant que faire se peut les alignements des grandes artères, surtout de celles qui ont été témoins des grands événements historiques. Les convenances et l'esthétique ne sont pas irréconciliables.

A Londres, un effet peu esthétique résulte des angles aigus fréquents à l'intersection des nouvelles rues avec les anciennes. En dehors de l'effet architectural peu satisfaisant, on sent l'inconvénient d'avoir à l'intérieur des pièces en triangle. Les angles arrondis sont rarement agréables en architecture : cela peut être joli sur le papier mais en exécution c'est fort déplaisant.

Le côté le plus critique peut-être de l'architecture des rues résulte de la construction, si mal comprise, des vitrines de magasins. Les grandes glaces règnent sous un puissant poitrail soigneusement dissimulé, de sorte que ces maisons-bazars ont l'air de se maintenir sur le vide par magie. Il faudrait au contraire accuser franchement les supports, quelque réduits qu'ils soient. Les étages supérieurs pourront avant tout être traités en pans de fer avec remplissages en matériaux mauvais conducteurs de la chaleur. Les types des vieux pans de bois pourraient être remis en honneur dans cette nouvelle voie.

L. C.

Comité de conservation de l'art arabe, exercice 1902-1903. — Le Comité qui préside aux travaux de conservation, de restauration et d'étude des intéressants monuments de l'art arabe, a pour architecte en chef M. Max-Herz Bey. Sans entrer dans les détails d'un compte-rendu des séances de ce Comité qui siège au Caire, nous puiserons quelques données sur ses travaux dans des notices de M. Herz annexées aux rapports officiels.

L'un d'eux a pour objet les mosquées et le tombeau du sultan Sâleh-Negm-el-Dyn Aygoub. Ces édifices en ruine forment un groupe des plus pittoresques dans l'artère Bein-el-Kasrein. La mosquée de Sâleh Aygoub et le mausolée qui l'avoisine constituent une étape intéressante dans le développement de l'architecture; ils montrent le point où l'art est arrivé à la fin de la dynastie Aygoubite, surtout si on les compare à la mosquée fatimite el-Akmor, plus ancienne de 120 ans. Les niches ont gagné en importance par le fait qu'elles renferment les fenêtres, et mettent la façade en relation avec l'intérieur du sanctuaire. Dans le mausolée, les niches épousent la hauteur du mur. Bientôt, dans les mosquées, les niches contiendront des fenêtres à deux ou trois étages. C'est seulement après les Croisés que le style arabe se dessine nettement.

Le petit monument de Khosro Pacha est proche du collège Nord de Sâleh Aygoub. C'est un des premiers types de ces fontaines-écoles, qui abondaient sous la domination turque en Égypte ; il date de 1535. Le plan est simple : la fontaine, au rez-de-chaussée, s'ouvre par de belles arcades géminées ; à l'étage, l'école est couronnée d'une grande marquise.

Plus importante est la petite mosquée de Gô-

har-el-Lata, dont on nous présente deux belles vues intérieures. Les travaux du Comité ont assuré son existence pour longtemps.

L'Okella Kaïtbaï est un des rares édifices de l'architecture civile du XVe siècle. La grande façade, longue de 46 mètres, a conservé le cachet de son origine. Les fenêtres ont encore leurs grilles et leurs mouchrabieh alternant. Le premier étage est en saillie sur le rez-de-chaussée, et le troisième, sur le second ; la grande marquise qui couronnait le bâtiment a disparu. Un beau portail trilobé embrassait trois étages. Ce monument, comme le précédent, porte des traces précieuses d'épigraphie.

L'édifice désigné sous le nom de Bait-el Kâdi, maison des juges, est le portique d'un ancien palais, celui de l'émir Ma-Maï, qui entourait probablement toute la place actuelle, laquelle formait la cour intérieure. Il rappelle la loggia de toutes les anciennes maisons du Caire.

M. Herz publie encore une vieille maison du Caire et le curieux portail du bain de l'Omer Bechtak, surmonté de la « coquille arabe, » et amorti par l'arc « cistoïde », ainsi que la tour de Romanès à Alexandrie.

Le Sébîl-Kouttâb d'Ismaël bey el Kebîr appartient aussi au groupe des fontaines-écoles isolées, créées sous la domination turque. Comme les fontaines du XVIIIe siècle, elle offre une façade sur plan arrondi, convexe. M. Herz nous donne de cette jolie construction, la restitution d'après Pascal Coste ; il ne reste que le rez-de-chaussée de la jolie façade arquée avec ornements géométriques si délicats.

La mosquée de l'émir Soudoun Mir Zâdeh est un autre édifice malheureusement voué à la mort, avant la formation du Comité sauveteur. Le plan est celui des gamas ; des colonnades entourent le sah découvert ; l'angle nord est occupé par le tombeau des fondateurs, jadis surmonté d'un dôme. Les ruines offrent encore de jolis morceaux, tels que la niche de la prière dans la salle du tombeau.

L. C.

Sociétés diverses. — Les mémoires de la *Société académique de l'Aube* (1902) donnent une étude de notre collaborateur M. L. Maître sur la crypte de Saint-Savinien, élevée au Xe siècle sur un hypogée gallo-romain.

Les annales de la *Société historique et archéologique du Gatinais* (1904) contiennent un article de M. Martelière sur la crypte romane de Pithiviers.

Le Bulletin de la *Société archéologique de Nantes* (1904) publie des vestiges carolingiens de l'ancienne cathédrale de Nantes.

Dans le Recueil de la *Commission des Arts et Monuments historiques de la Charente* (1904), M. Babinot décrit l'église de Bougneau, et dans le volume de 1904 de la *Commission archéologique de Seine et Oise*, M. Coquille étudie l'église de Seraincourt et ses fonts romans.

Les mémoires de *l'Académie de Vaucluse* (1904) contiennent une notice de M. F. Sauve sur les églises de la région d'Apt.



Bibliographie.

DICTIONNAIRE D'ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE ET DE LITURGIE, publié par D. F. CABROL. — Paris, Letouzey, 1904



LE fascicule V contient un article important au point de vue de nos lecteurs ; il a rapport à l'iconographie de l'âme, que nous n'avons vue nulle part aussi développée que dans la présente étude due à M. H. Leclercq.

Les Grecs parvinrent à figurer cette abstraction d'une manière assez lisible, sous la forme d'un génie ailé ou d'un oiseau à tête humaine, deux types adoptés par l'art chrétien. Toutefois les chrétiens des Catacombes n'avaient pas abandonné le mythe gracieux de la Psyché des Grecs, qui, après les épreuves de ses amours terrestres, fut réunie à Eros dans l'immortalité, et est restée la figure des maux causés à l'âme (πσυχη) par la passion de l'amour. Ils reproduisent ce mythe du IIe au IVe siècle, surtout la scène des baisers d'Eros ; on le voit sur plusieurs sarcophages.

Au paganisme est également empruntée l'allégorie représentant la vie agitée de l'homme par une nacelle qui vogue sur les flots, et termine sa course au port, image de la mort : dans cette nacelle l'âme paraît sous la forme d'un en-



Le jugement de l'âme, Catacombe de Saint-Hermès (1).

fant ou d'un génie, parfois de Psyché ellemême. On a retrouvé récemment dans des actes apocryphes de S. Thomas une allégorie des aventures de l'âme descendue dans le monde matériel et retournant au royaume de l'esprit après sa tâche accomplie, et, selon M. F. Cumont, l'auteur de cette poésie, un sectateur de la religion perse, remonterait aux mages d'Assyrie. Telle serait l'origine de cette légende des périls de l'âme,qui se retrouve après des siècles, sur la couverture d'ivoire du psautier de Charles-le-Chauve.

Mais la colombe a été le symbole préféré des premiers chrétiens pour la représentation de l'âme juste ; les textes les plus anciens nous montrent des martyrs exhalant une colombe avec leur dernier souffle. Cette colombe apparaît dans les catacombes, souvent elle porte dans le bec un rameau d'olivier, symbole de la paix dans le Christ.

L'âme fut encore symbolisée par l'Orante. Il est à noter que ce type n'a pas de rapport avec le sexe du défunt. Une voûte de la crypte de Lucine (IIe siècle) offre le type bien connu, le plus exquis, de l'âme, qui ait été dessiné parmi les chrétiens, et que De Rossi a publié dans

1. Wilpert, *Le pitture delle catacombe romane*, Rome, 1904, pl. 247.

la *Roma sotterranea.* Nous ne nous arrêterons pas ici au parallélisme entre les types de l'Orante et du Bon Pasteur.

La religion chrétienne avait introduit deux articles de foi destinés à renouveler le monde : l'immortalité de l'âme et la résurrection des corps. Ces notions apparaissent de bonne heure dans l'épigraphie. L'iconographie aborda le thème du jugement de l'âme, qui se voit dans les fresques d'un arcosolium du cimetière de Cyriaque à l'Agro-Verano.

Dans la voussure, est répétée deux fois une même scène : devant une jeune figure nimbée, assise, comparaît une Orante ; c'est l'âme placée en face de son juge, pour être reçue par le Christ en son paradis. Ce sujet se retrouve ultérieurement développé de manière plus explicite dans la catacombe de St-Hermès, en une fresque, que nous reproduisons.

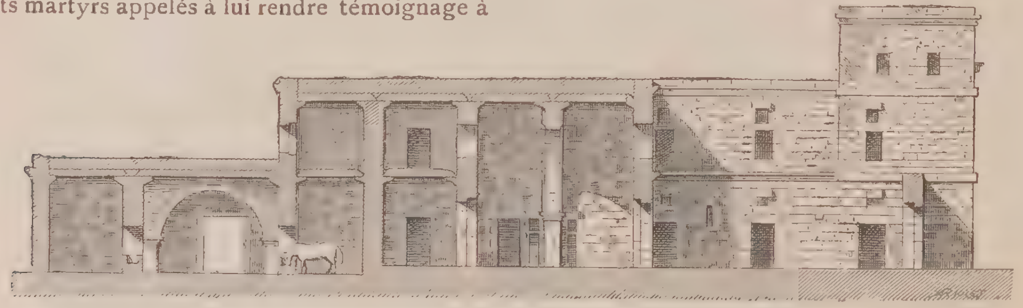
L'âme comparaît dans ce jugement entre de saints martyrs appelés à lui rendre témoignage à cet instant redoutable ; c'est ici l'origine de la partie suppliante du culte des morts, qui se développe dans la liturgie funéraire.

Les scènes qui reproduisent l'introduction de l'âme dans le paradis sont plus nombreuses aux catacombes : l'âme sortie du jugement y est souvent présentée à la Vierge Marie par de saints protecteurs.

En Occident on rencontre fréquemment l'image de l'*âme portée par les anges*, qui a dû s'inspirer de la parabole du mauvais riche, où l'on voit que Lazare étant mort, son corps fut porté par les anges dans le sein d'Abraham, et cette figuration semble avoir ses origines au temps des catacombes.

Les notions résumées ici sont développées par M. Leclercq avec abondance de documentation.

* *



Amrah. — Maison du IIIe siècle.

Nous ne ferons que signaler une longue notice du même auteur sur le rôle des amours dans les figurations antiques des premiers siècles. C'est à la même plume que l'on doit une belle étude sur l'*amphithéâtre* antique, le théâtre et les cirques. Outre une description technique de ces lieux de divertissements horribles et une notice spéciale des principaux de ces édifices qui sont conservés dans l'empire romain, l'auteur présente des indications très précises parfois sur les pratiques qui y étaient usitées et sur les supplices des martyrs. Il termine son article par une copieuse et précieuse bibliographie du sujet.

Signalons subsidiairement les articles *amphores, ampoules* (ampoules à eulogie et ampoules à sang).

* *

Deux mots encore au mot : *Amrah*, sur les maisons syriennes du IIIe siècle, qu'on voit si bien conservées à Haouran. La maison chrétienne d'Amrah offre une cour carrée de 16 mètres de côté, fermée par un mur du côté de la porte, entourée des pièces d'habitation dans les trois autres. L'appartement principal, au fond de la cour, est une grande salle embrassant deux étages. Au rez-de-chaussée se voient trois appartements identiques composés chacun de deux pièces dont une chambre à coucher avec son alcôve voûtée en berceau et munie d'une niche ; elle a son cabinet de toilette avec ses armoires dans le mur. Un corridor sépare les logis des dépendances, muni d'une porte de service. On y distingue une écurie des plus curieuses. Les chevaux, placés dans les bas-côtés d'une salle centrale, avaient la tête engagée dans des baies donnant sur celle-ci, où se faisait la distribution de la nourriture dans les mangeoires. La figure ci-dessus fait comprendre ce curieux dispositif.

L. Cloquet.

ROGER DE LA PASTURE OU VANDERWEYDEN ET QUELQUES ARTISTES TOURNAISIENS. — PEINTRES DE L'ÉCOLE DE TOURNAI A L'EXPOSITION DE BRUGES EN 1902. Deux broch., par M. E. Soil — Tournai, Casterman, 1904.

M. Soil résume dans une note insérée aux *Annales de la Société historique de Tournai* les travaux consacrés dans ces derniers temps aux maîtres de l'École locale, notamment à Roger Vanderweyden et à Jacques Daret. On connaît les notices de M. Maeterlinck, le conservateur du Musée des Beaux-Arts, de Gand, dans lesquelles il a fait voir l'étroite affinité des œuvres peintes de Roger avec les sculptures tournaisiennes, et d'autre part l'identification proposée par cet érudit, d'accord avec M. le prof. Georges Hulin, entre Jacques Daret et le maître de Flémalle. M. Soil croit pouvoir attribuer à de la Pasture la *Descente de Croix* du musée de Tournai, déjà signalée par M. Hymans, comme pouvant être de son école. M. Maurice Hontact prépare une étude d'ensemble sur Roger de Tournai.

A propos de l'exposition dite des « Primitifs », à Bruges, M. Soil revient sur les mêmes artistes. Il dresse la liste des œuvres de Vanderweyden, et de celles qu'on croit pouvoir attribuer à Daret. Il attribue à ce dernier la Vierge assise du Musée de Douai, provenant de l'abbaye de Saint-Bertin à Saint-Omer, réplique manifeste de la Vierge du retable d'Aix ; ceci vient confirmer la conjecture déjà formée, suivant laquelle le retable d'Aix aurait été peint pour une abbaye artésienne, celle d'Eaucourt ; il pourrait bien avoir été fait pour l'abbé Pierre l'Escuyer. Le musée de Berlin possède deux tableaux attribués au maître de Flémalle. L'un contient un portrait, qui paraît bien être précisément celui de Jean Dulbercq, abbé de Saint-Vaast, important client de Jacques Daret. Moi-même, avec M. de Lagrange dans nos *Études sur l'art à Tournai*, j'ai signalé naguère, d'après M. H. Loriquet, un patron de tapisserie représentant la *Résurrection*, exécuté par Jacques Daret, pour l'abbé de Saint-Vaast. Puisse le tapis exécuté d'après ce carton être retrouvé, comme le dit M. Soil ; Madrid et Vienne n'ont peut-être pas dit leur dernier mot.

L. Cloquet.

L'HABITATION TOURNAISIENNE DU XIe AU XVIIIe SIÈCLE. — Ire PARTIE. — ARCHITECTURE DE FAÇADES, par M. E. J. Soil de Moriamé. Grand in-8° illustré, 475 pages. — Tournai, Casterman, 1904.

Il est dans nos vieilles villes certains coins vétustes, décrépits et enfumés, qui arrêtent le regard du passant sans que celui-ci saisisse tout le charme de leur pittoresque délabrement ; mais vienne un artiste comme Willaert, il transfigurera le site en une peinture saisissante, capable de séduire le premier venu. M. Soil a été cet artiste pour Tournai ; celui même à qui les vieilles rues qu'abrite Notre-Dame sont familières, en feuilletant son livre, sera tout étonné d'y voir tant de remarquables et antiques logis ; ce sera, pour les Tournaisiens eux-mêmes, une véritable révélation, et pour les étrangers, un attrait nouveau vers cette historique et vénérable cité.

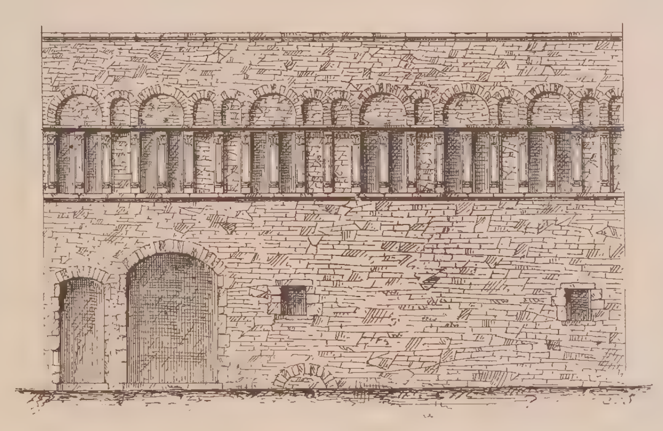


Fig. 1. — Façade de l'évêché de Tournai (XIe siècle).

M. Soil a consacré toute une bibliothèque à l'histoire artistique de sa ville natale, soit une quarantaine de volumes ou brochures, parmi une bonne cinquantaine de publications qu'il a déjà mises au jour. Nos lecteurs savent combien ces études sont fouillées et consciencieuses.

Il nous fait connaître aujourd'hui les « visaiges de pierre » comme disaient les anciens, les façades des vieux logis abrités sous les tours de Notre-Dame ; plus tard il nous fera pénétrer à l'intérieur, et dans un second volume il décrira le mobilier de ces respectables demeures.

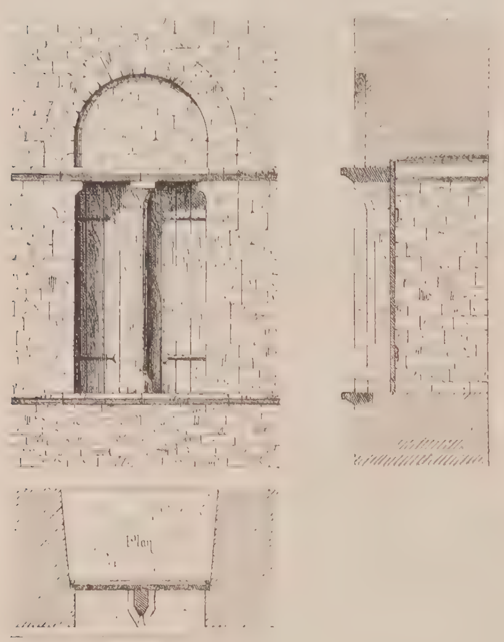


Fig. 2. — Fenêtre tournaisienne.

Il ne s'est pas contenté de faire relever les dessins et de tracer les descriptions de ces façades séculaires ; il en a étudié l'histoire, en glanant çà et là des données enfouies parmi les cinq cent mille chirographes des archives locales



Fig. 3. — Maison rue Barre Saint-Briçe à Tournai.

qui remontent jusqu'à 1265. Son enquête s'est étendue aux 2500 constructions civiles antérieures au XIXe siècle, encore existantes ; de ce nombre près de 1200 ont fait l'objet d'un examen de sa part, et parmi elles, 500 ont été

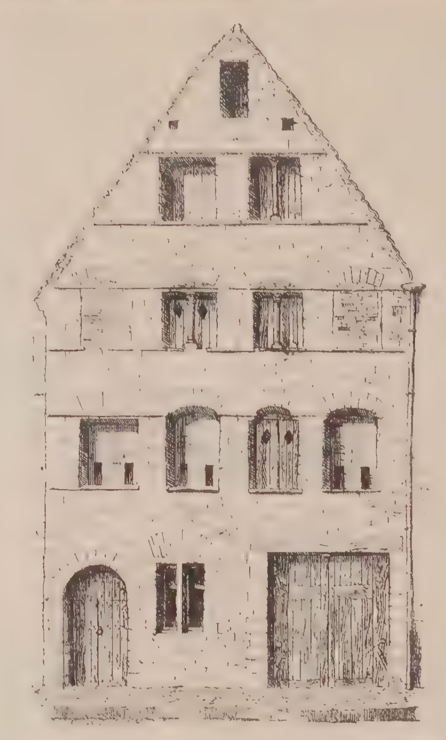


Fig. 4. — Maison rue Barre Saint-Brice à Tournai, avant restauration.

retenues pour son travail et classées par groupes pour constituer la base de son attachante étude.



Fig. 5. — Maison rue Saint-Piat à Tournai.

L'architecture domestique en Belgique sera tôt ou tard l'objet d'une étude d'ensemble, et

c'est un superbe sujet. Le château, la ferme, la maison rurale, le manoir urbain, l'hôtel bour-

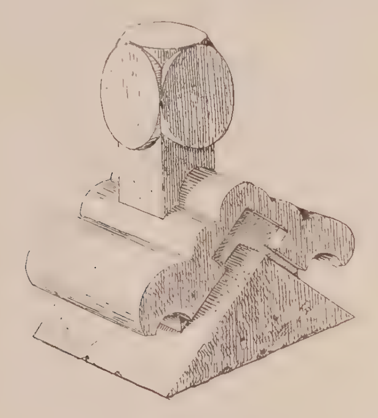


Fig. 6 — Antefixe d'un pignon de l'abbaye de Villers.

geois, la maison de ville, offrent en Flandre et en Wallonnie, des variantes singulièrement inté-



Fig. 7. — Hôtel du Porc à Tournai.

ressantes, qu'on les considère au point de vue géographique ou historique. Parmi les types

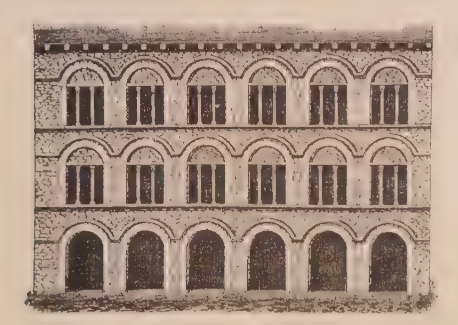


Fig. 8. — Maison Saint-Plat à Tournai.

divers, l'habitation tournaisienne représente un des spécimens les plus caractérisés et offre les exemples les plus anciens.



Fig. 9. — Maison de la rue des Campeaux à Tournai.



Fig. 10. — Maison rue du Four-Chapitre à Tournai.

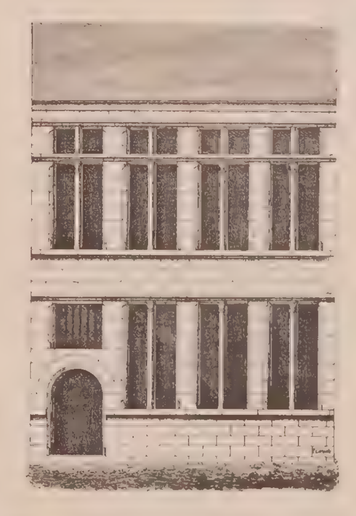


Fig. 11. — Maison rue des Jésuites à Tournai.

Qui ne connaît les deux pignons romans à quatre logis de la rue Barre St-Brice *(fig. 3 et 4)*,

vulgarisés par l'excellent traité d'archéologie de feu E. Reusens ? M. B. Dumortier les avait anté-



Fig. 12. — Rue de l'Hôpital Notre-Dame (XIVe siècle).

rieurement publiées ainsi que la maison dite de Saint-Piat. A eux seuls ces édifices révèlent et



Fig. 13. — Évêché. — Façade sur le marché aux Poteries (1440-1460).

résument les caractères de l'architecture privée locale à l'époque romane. M. Soil fait connaître

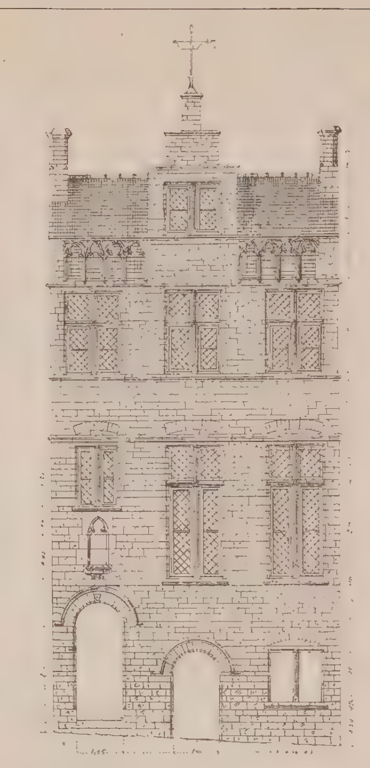


Fig. 14. — Maison rue du Four-Chapitre — Façade.

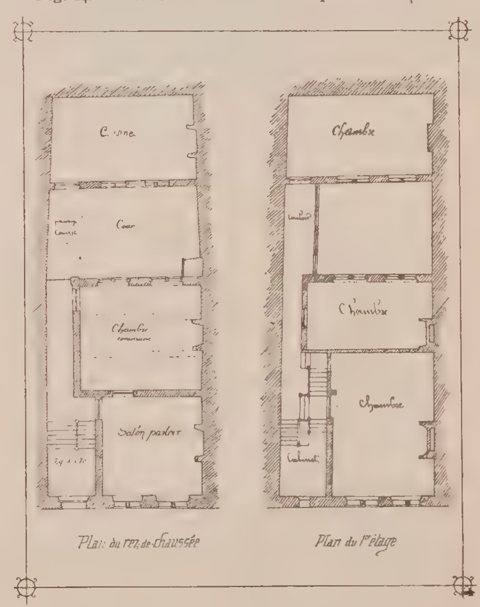


Fig. 15. — Maison rue du Four-Chapitre. — Plan.

d'autres maisons similaires ; il nous donne le dessin précieux de leur contemporaine de la rue Saint-Piat *(fig. 5)*, malheureusement démolie, et

de celle, encore conservée, de la rue de l'Empereur. Il présente une restitution inédite de l'aînée de ces remarquables constructions, savoir la façade du palais épiscopal, récemment découverte, et restaurée par M. Sonneville *(fig. 1)*. Tandis que les précédentes paraissent bien devoir être attribuées au XIIe siècle, celle-ci doit remonter au XIe siècle.

Elle est d'autant plus intéressante, qu'elle établit un lien entre l'architecture religieuse tournaisienne et l'architecture domestique par la curieuse galerie qui la traverse à l'étage. Entre deux cordons sont alignés des montants à colonnettes équidistantes. Ils découpent la zone en travées doubles, ajourées, qui alternent avec des travées simples ou doubles, aveugles. Des décharges plein-cintre, bandées au-dessus du cordon formant linteau, soulagent les travées jumelles des fenêtres en les enjambant, et, sans les enjamber, les travées des trumeaux.



Fig. 16. — Maison de la rue de Paris à Tournai.

Or, un élément caractéristique du style de la cathédrale de Tournai, est la galerie remarquable qui court à l'étage supérieur du transept, et qui offre une série de colonnettes tantôt isolées tantôt greffées à un trumeau. Une galerie analogue, rompue par les baies des fenêtres, règne au dehors, à la claire-voie de la nef haute. Cet élément caractéristique a engendré les galeries continues qui distinguent le style de transition et qu'on remarque aux claires-voies des églises de St-Jacques et de St-Nicolas, au triforium de l'église de St-Quentin, qu'on voyait jadis à celui de Saint-Pierre. Ce trait constitue, comme je l'ai montré jadis, le trait d'union entre les églises romanes et gothiques de Tournai. Nous le voyons apparaître au palais épiscopal, attestant le passage du style religieux au civil. Si maintenant nous considérons les maisons romanes précitées, nous rencontrons le souvenir de cette galerie, dans ces baies jumelles divisées par une colonnette médiane, toujours comprises entre les deux inévitables cordons horizontaux ; les colonnettes sont maintenant plus espacées, les trumeaux sont agrandis ; c'est le même thème, élargi et adapté

à des logis privées. Les décharges qui surmontent, la galerie du palais épiscopal et les baies qui



Fig. 17. — Maison dite des Templiers, rue du Pont, 6.

la percent constituent d'autre part les traits communs avec les ordonnances des fenêtres des maisons.

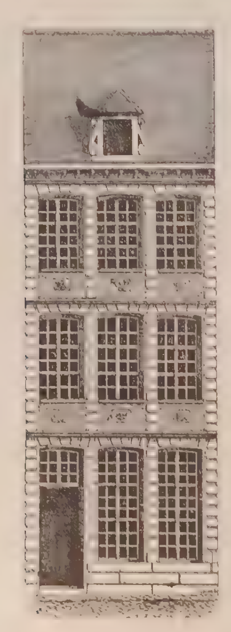


Fig. 18. — Maison place de Lille, n° 24, datée 1681.

Les deux maisons romanes de la rue Barre St-Brice et de la rue St-Piat offrent des caractères identiques et bien nets : un gros œuvre en *opus incertum*, une ordonnance large et nette,



Fig. 19. — Maison Grand'Place, d'après un dessin de 1610.

dessinée par les zones horizontales ajourées, que dessinent à chaque étage deux cordons courants;

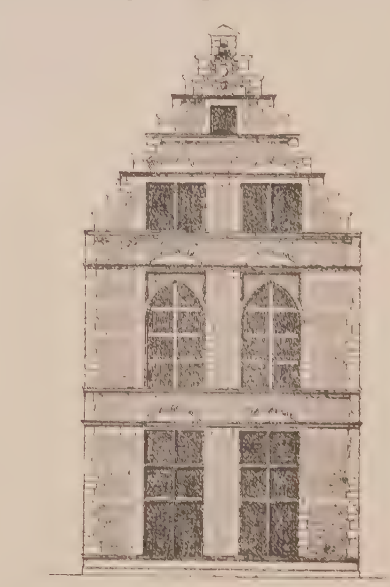


Fig. 20. — Maison des Célestines, rue du Château.

au rez-de-chaussée, des portes multiples de large ouverture; toutes les fenêtres partagées par deux

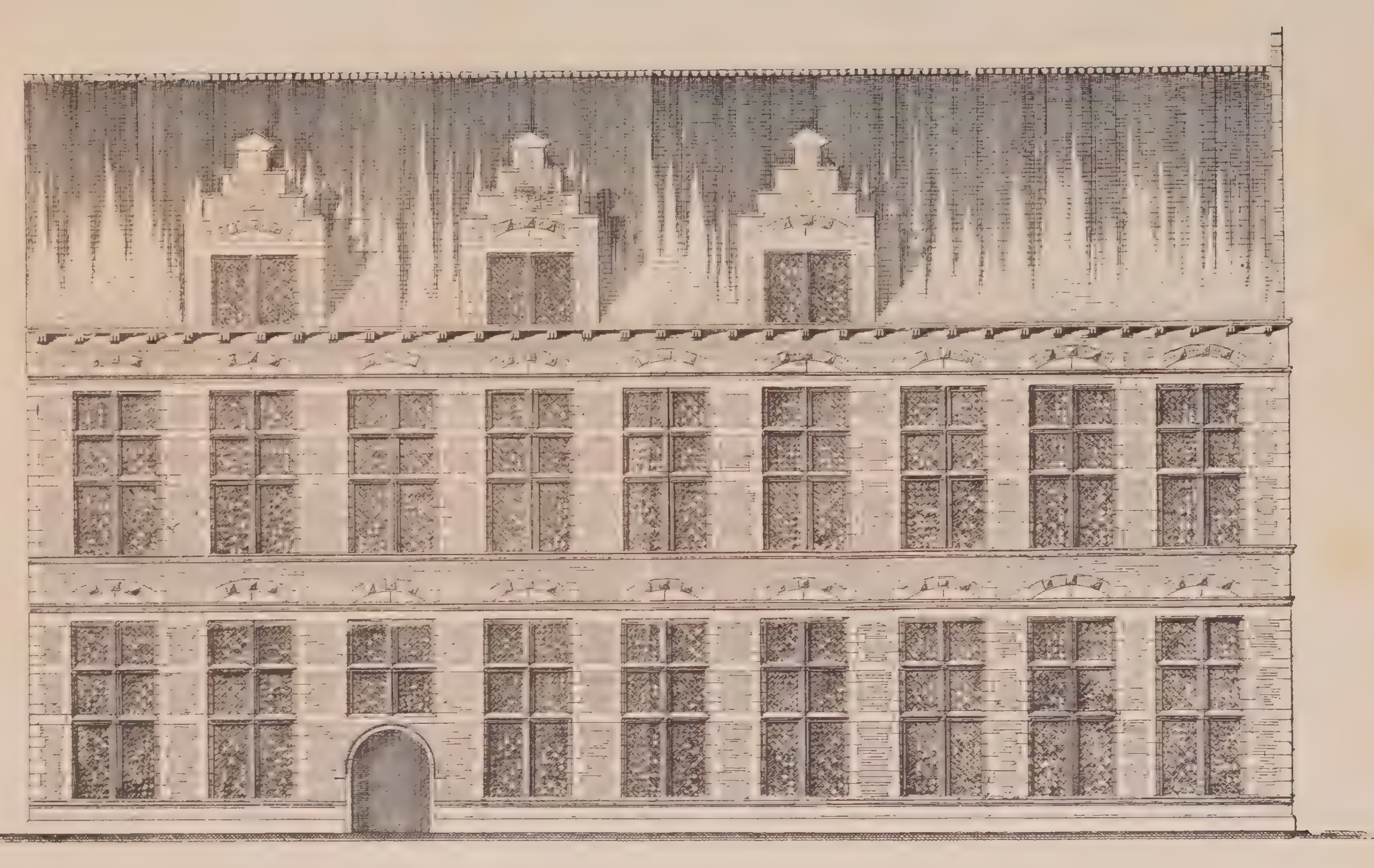


Fig. 21. — Aile principale de la maison des Célestines (ancien manoir du gouverneur, actuellement démolie, relevée par l'auteur du présent article).

meneaux à colonnettes ; la baie soulagée par une décharge surbaissée ; les pignons traversés par les mêmes cordons ; aucun décor, aucune sculpture en dehors des élégantes colonnettes. Les pignons sont à rampants continus. M. Soil pense qu'ils étaient originellement à gradins comme à la maison de l'Étaple de Gand, ce spécimen purement tournaisien transporté en pleine Flandre. Ce point semble douteux. Les pignons romans, comme ceux de la première période gothique, sont toujours et partout à rampants rectilignes, soit qu'ils dépassent le toit, ou qu'ils soient abrités sous la couverture même du comble. Il en était ainsi même pour les églises, par exemple, à l'abbaye de Villers, témoin cette très curieuse pierre d'antefixe *(fig. 6)* si suggestive, comme on dit aujourd'hui, que nous y avons relevée.



Fig. 22. — Maisons du Baillage, Grand'Place.

Nous hésitons à nous rendre en présence de la maison de l'Étaple à Gand, qui peut avoir été modifiée après coup, et même devant cette étonnante façade de l'Hôtel du Porc à Tournai *(fig. 7)* qui, selon un vieux plan, offrait très anciennement un pignon à gradins. Celui-ci est flanqué de deux tours à créneaux amortis en pyramide, qui lui donnent l'air d'un palais italien. Tel que nous le représente la restitution de M. Soil, cet édifice est certainement l'un des plus curieux du pays.

L'Hôtel du Porc diffère des précédentes maisons romanes, par une importante évolution du fenestrage. Ici, le cordon supérieur a disparu ; la baie est à trois lumières, avec deux meneaux-colonnettes soutenant un linteau, et un tympan en demi-lune, le tout abrité sous une arcade appareillée ; un larmier continu, courant de l'un à l'autre, encadre les arcades. Le monumental édifice a deux portes, comme s'il avait contenu deux logis.

C'est la même ordonnance qu'on retrouve dans les maisons de la rue des Campeaux *(fig. 8)*, et surtout dans la vaste construction appelée Maison Saint-Piat *(fig. 9)*, si tristement défigurée, et qui, avec son rez-de-chaussée percé exclusivement de nombreuses portes, avait bien l'air d'une halle. Un mot pour finir avec la période romane. Après

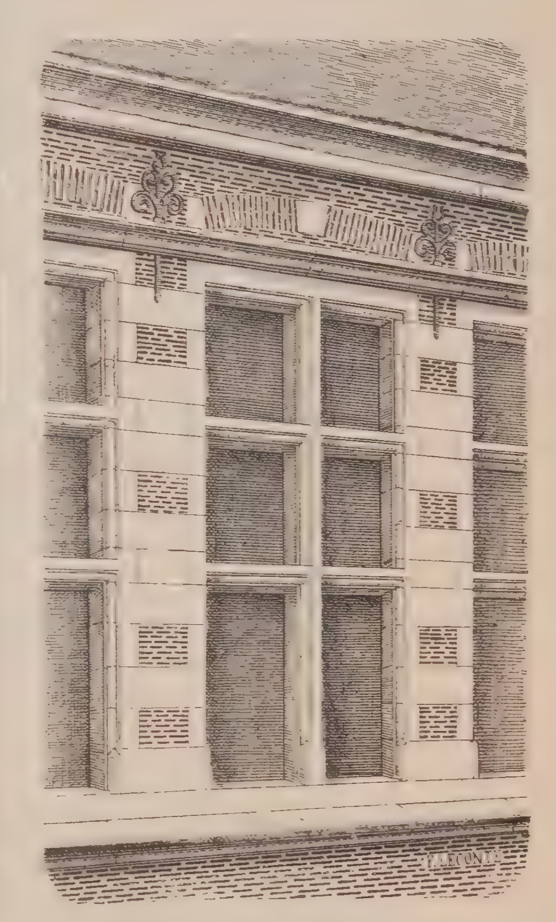


Fig. 23. — Fenestrage tournaisien du XVIIe siècle.

feu Reusens, M. Soil attribue à l'influence cistercienne l'austérité de l'architecture tournaisienne, qui s'accuse surtout dans son architecture privée ; c'est oublier que l'influence de S. Bernard ne s'est fait sentir chez nous qu'en plein XIIe siècle, tandis que le style tournaisien est bien constitué dès le XIe siècle, témoin le palais épiscopal avec le même caractère sobre et sévère que nous lui voyons au XIIe !

* * *

La maison gothique a laissé de rares représentants à Tournai. On sait que dès le milieu du XIIIe siècle apparaît la croisée, type essentiellement pratique, qui restera la solution définitive jusque bien longtemps après l'avènement de la Renaissance. A Tournai, cette division quadripartite de la baie ne s'introduit que progressivement. Encore absente de la belle maison de la rue Four-Chapitre *(fig. 10)*, elle apparaît timide à l'étage seulement d'une curieuse maison de la rue des Jésuites. Celle-ci a encore l'allure romane par ses cordons horizontaux systématiques, ses baies jumelles à meneau-colonnette et sa porte en plein-cintre. Mais par contre au-dessus

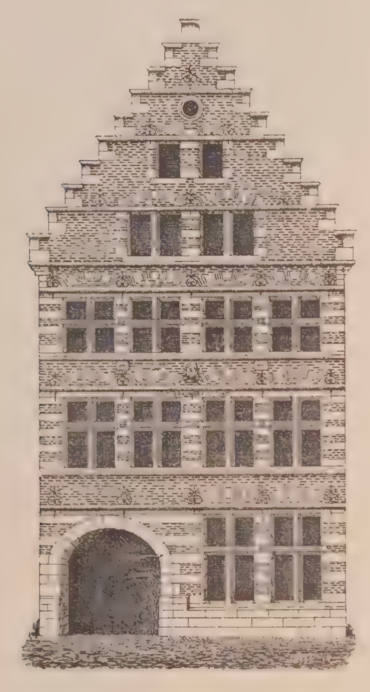


Fig. 24. — Maison rue St-Piat (1644).

de l'entrée se montre, chose nouvelle, la baie d'imposte *(fig. 11)*. Le gros œuvre, chose à noter, est en pierre de taille de superbe appareil, et les trumeaux sont chanfreinés.

Les fenêtres jumelles simples persistent au XIIIe siècle, témoin cette imposante façade précitée de la rue Four-Chapitre, avec sa belle porte à voussures que précède un perron. Mais la division en jours multiples par meneaux et traverses s'accuse à l'hôpital Notre-Dame, où nous constatons en passant la belle construction du pignon à rampant continu. Signalons incidemment aussi la fidèle conservation de l'ordonnance romane dans la maison de la rue des Campeaux, n° 8, qui a aussi bien l'apparence d'une halle.

Les pignons à gradins semblent avoir fait leur apparition au XIVe siècle ; nous en avons un remarquable exemple dans le pittoresque bâtiment de l'Évêché regardant vers le Marché aux poteries *(fig. 13)*.

Dans la maison dite des Templiers *(fig. 17)*, rue de Pont, apparaît le cintre brisé, et les traverses d'imposte deviennent systématiques, tandis que subsiste la colonnette médiane. Remarquons à l'étage l'apparition des petits encorbellements, sous les linteaux.

La croisée à montants et traverses chanfreinées, suivant la formule générale et définitive, se montre dans la jolie façade en pierre blanche dite de Four-Chapitre *(fig. 14)*, que j'ai moi-même



Fig. 25. — Maison rue Bas Quartier (1673).

restaurée vers 1880, et dont je donne une vue plus correcte que celle qui figure dans l'ouvrage qui nous occupe ; on possède dans cette maison une chose bien rare en Belgique, c'est la conservation entière de l'ordonnance intérieure primitive, et elle nous offre dans ce spécimen fort avancé pour l'époque, le type de la distribution intérieure des logis médiévaux *(fig. 15)*.

Ce n'est pas à Tournai que l'on peut chercher de beaux exemples des maisons en bois. M. Soil an reproduit plusieurs ; elles sont intéressantes eu point de vue local, généralement plates.

La plus récente et la plus riche des maisons gothiques à Tournai, c'est la célèbre maison de la rue de Paris *(fig. 16)*, réplique, exécutée en pierre,

de la maison brugeoise en briques. Elle est probablement due à quelque marchand de pierres brugeois d'origine tournaisienne, revenu à son pays natal après fortune faite. Les sculptures des deux portes, porte d'allée et porte charretière, sont remarquables, et étaient dignes d'une reproduction en détail. Il existe rue Curé Notre-Dame une autre porte similaire, qui aurait également pu être reproduite par M. Soil.

***

A l'époque dite espagnole (1521 à 1667), Tournai, jusque-là ville française, subit des destinées nouvelles, mais le mode de construction ne varia que lentement. Une vue cavalière

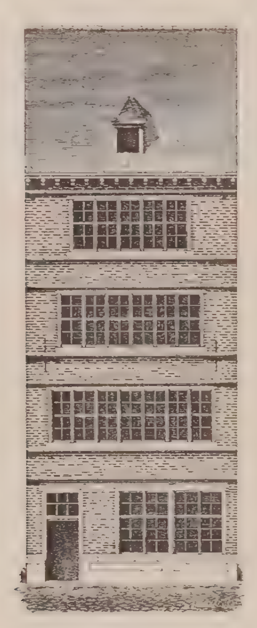


Fig. 26. — Maison rue de Paris, n° 3 (1622), reproduite par notre auteur.

donne une idée de l'aspect pittoresque en 1610, de la Grand'Place, tracée en triangle, parce qu'elle est comprise dans l'angle de deux chaussées romaines.

Tournai possède peu d'édifices du style de la première renaissance. Le plus intéressant à coup sûr est la maison dite du Gouverneur, occupée jadis par les Célestines, aujourd'hui démolie et dont j'ai relevé les façades ; j'en reproduis deux *(fig. 20 à 21)* : la principale est inédite.

M. Soil divise les maisons de cette période en trois groupes : 1°) celles qui sont empreintes de la renaissance classique, et dont le plus beau spécimen est la grange des dîmes de Saint-Martin ; 2°) les maisons à pans de bois ; 3°) des maisons d'un type spécial, en briques et pierres, où notre auteur reconnaît avec raison le type du style renaissance tournaisien.

« Ces constructions, dit-il, rappellent celles de l'époque gothique, mais les étages se multiplient et les fenêtres, en même temps qu'elles sont moins hautes, deviennent plus nombreuses et serrées les unes contres les autres, avec des trumeaux excessivement étroits ; toutes sont à croisées de pierre, parfois doubles, parfois simples ; quelques détails indiquent le style de la renaissance dans l'agencement des pignons, dans les arcs de décharge dont les tympans, généralement en pierre, sont sculptés en forme d'éventail ; dans les cartouches sculptés, qui ornent parfois le dessous des appuis de fenêtres... Ce qui les caractérise

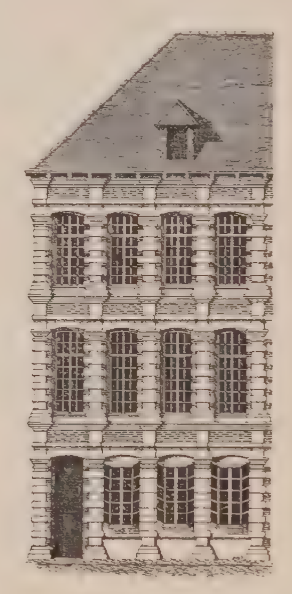


Fig. 27. — Maison rue de Cologne (1683).

principalement, c'est le mélange de la brique et de la pierre, qui devient constant. »

Dans les façades pseudo-classiques, la coupe des pierres se montre savante et les lignes des pilastres montant de bas en haut s'accusent fortement. Le modèle est réalisé dans les maisons du baillage que nous reproduisons *(fig. 22)*.

Plus tard s'accentue le mélange de la pierre et de la brique. Longtemps, d'ailleurs, de multiples fenestrages, en pierre ou en bois, s'intercallent dans le gros œuvre en briques, longtemps aussi perdure le système roman des cordons horizontaux délimitant haut et bas les fenêtres *(fig. 26)*.

La figure suivante *(fig. 23)*, dont M. Soil a bien voulu nous prêter le cliché, nous donne la formule du fenestrage tournaisien du XVIIe siècle.

Voici, d'autre part, d'après une de ses gravures, un spécimen typique des maisons de cette époque *(fig. 24)*.

Cette autre est particulièrement caractérisée comme façade allongée sous une corniche à modillons *(fig. 25)*.

Nous arrivons à la période française de (1667 à 1700), qui commence avec la conquête de Tournai par Louis XIV, et inaugure dans l'architec-

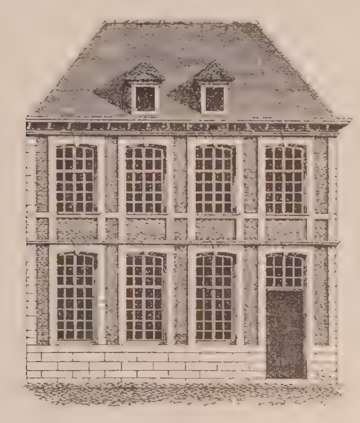


Fig. 28. — Maison place de Lille (1765).

ture tournaisienne une transformation radicale dont il y a peu d'exemples. Les rives de l'Escaut qui traverse la ville furent surtout renouvelées alors, mais aussi les rues principales. Ce fut un embellissement relatif qui inaugura le règne du

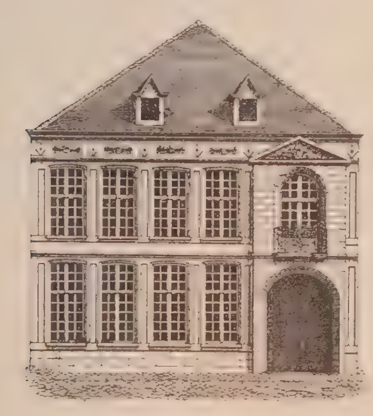


Fig. 29. — Maison rue St-Jacques (1750).

cordeau. L'artisan principal des constructions de cette époque fut A. J. Théry. J'avais esquissé son rôle et sa biographie, M. Soil la complète.

J'ai défini naguère (1), comme veut bien le rappeler M. Soil, le type de la maison Tournaisienne de cette époque. Les croisillons ont disparu, les baies se sont agrandies ; les fenêtres ressemblent moins à des ouvertures percées dans les murs, qu'à des espaces régnant entre des piliers ; car c'est le nom qui convient à des trumeaux réduits à une largeur d'un à deux pieds, formés d'assises monolithes qui alternent avec la brique et offrent bases et chapiteaux doriques *(fig. 27)*.

Entre les étages courent des entablements qui comprennent deux cordons larmiers ou que traversent les pilastres, qui les découpent en compartiments ornés de cartouches. Par fidélité à l'ancien type, la baie occupe toute la hauteur disponible entre les cordons ; la baie des portes elle-même monte jusqu'à cette hau-



Fig. 30. — Maison Grand'Place (1733).

teur, recoupée plus bas par une traverse qui en retranche une baie d'imposte.

Aux antiques pignons ont succédé des corniches saillant de deux pieds et soutenues par des modillons en bois au profil contourné.

Dès la fin du XVIIe siècle, la brique prend plus d'importance, des assises alternées de pierres et de briques forment plutôt un entourage aux fenêtres que des piliers entre elles. Au cours du XVIIIe siècle, la chaine en pierre de taille, liaisonnée avec le mur, qui formait encadrement de fenêtres, s'isole de plus en plus du gros œuvre et s'accuse en montants détachés *(fig. 28)* ; ailleurs cette structure mixte de pierres et briques fait place à une construction de pierres où finissent par se dessiner d'une manière exclusive les lignes du style classique et les motifs Louis XV

1. *Études de l'Art à Tournai.*

(*fig. 29 et 30*). Seuls les fameux cordons horizontaux survivent comme suprême vestige de la tradition tournaisienne. Avec ce dernier type, nous arrivons à la dernière phase de décadence qui marque la domination autrichienne.

C'est en traits bien sommaires que nous venons de résumer le beau volume de M. Soil. Il sera pour beaucoup de lecteurs un sujet de surprise, en montrant combien de restes précieux garde Tournai, qu'un charmant livre, récemment publié par M. H. Hymans, a dépeinte et classée parmi les *Villes d'art* de l'Europe.

Il nous reste à nous associer aux vœux de l'auteur, qui réclame pour les vieilles maisons tournaisiennes le respect et la sollicitude des autorités et aussi des particuliers. Ce fut une honte et un malheur, que le traitement de Vandale naguère infligé par un propriétaire qu'il faut plaindre à la maison dite de Saint-Piat. Ce sera aux nombreux propriétaires de ces façades de style, qui s'égrènent sans lacune tout le long des siècles passés, de les faire restaurer avec soin. Tournai pourra devenir un centre d'attraction intense pour les touristes, quand ces pittoresques maisons se dresseront rajeunies autour du merveilleux chevet de la cathédrale, qui sera bientôt dégagé.

Si ce beau volume devait avoir une seconde édition (et il est assez intéressant pour que cette éventualité se produise), on pourrait en faire disparaître quelques imperfections tant de texte que des gravures. Surtout nous conseillerions à l'auteur de mieux dégager la partie descriptive et explicative d'avec les documents. Les pages attachantes où il évoque en beau style la physionomie de l'art civil tournaisien sont sans cesse interrompues par des extraits d'archives, des notes et des énumérations d'importance secondaire, que l'on préférerait voir relégués en notes, pour suivre sans interruption l'exposé, sous forme littéraire, du développement de l'art local à travers les siècles.

L. CLOQUET.

LA CATHÉDRALE D'AMIENS, par G. DURAND. Petit in-4°, 222 pp., nombreuses gravures. — Amiens, Yvert et Tellier, 1904.

L'éminent auteur de la superbe monographie de la cathédrale d'Amiens n'a pas dédaigné de résumer en un guide précieux aux visiteurs, de la manière la plus précise, les informations abondantes et sûres qu'il possède mieux que nul homme au monde sur ce monument sans rival, et il l'a fait en un joli volume, dont les illustrations sont véritablement admirables de netteté.

L. C.

LE PROBLÈME DE LA FORME DANS LES ARTS FIGURATIFS, par Ad. HILDEBRAND. Petit in-8°, de 160 pp. — Paris, Bouillon, 1904. Prix 2 fr. 40.

Ce petit livre substantiel est singulièrement instructif, dans sa forme abstruse, et malgré le style malheureusement entortillé de la traduction française (1). Nous allons tâcher d'en exposer brièvement la doctrine.

Nous avons deux manières de nous figurer un objet en relief : la vision totale et lointaine, en embrassant l'objet d'un coup d'œil, et les tâtonnements de la vue qu'on opère en envisageant l'objet de près, sous ses diverses faces ; notre connaissance de la forme plastique est faite alors de profils levés de tous côtés.

La représentation, toute différente de la vue ou de l'apparence produite, est une abstraction; nous concevons bien une boule de manière abstraite, mais la sphéricité ne peut s'exprimer par l'apparence visible seule. Nous composons l'objet d'après les représentations de notre vue, en faisant des combinaisons représentatives de mouvements.

L'art plastique comble la lacune qui existe entre les impressions visuelles et les représentations de la forme ; il façonne les impressions en unité, et le plaisir artistique gît dans la conscience que nous prenons de cette unité.

Avec les éléments que l'œil a relevés, le sculpteur compose son impression visuelle et rétablit l'image dans son unité, tandis que le peintre ne reproduit que la représentation d'une image lointaine.

Il y a d'ailleurs la forme abstraite de l'objet, il y a sa forme d'effet, qui dépend de l'éclairage, du point de vue, etc. Les facteurs de la forme d'effet n'ont de valeur que par leurs relations. En représentant une forme, on établit une équation entre la forme d'existence et l'apparence. L'impression d'image supprime les véritables grandeurs de l'espace, et les transforme en valeurs de relation pour l'œil.

Tel est le rapport entre la forme d'existence et la forme d'effet. Ces points posés, nous allons pouvoir raisonner sur le problème de la forme.

* * *

1. La traduction est étonnante. Si elle se ressent trop du mécanisme compliqué de la langue allemande et exprime en des phrases peu dégagées des idées subtiles déjà très difficiles à suivre, elle est cependant remarquable par la richesse et la précision des expressions. Alors on comprend mal qu'il s'y glisse quantité de fautes onomastiques et orthographiques, que nous signalerons en vue d'une édition ultérieure, par exemple ; p. VIII et suivantes *spatial*, p. 39, *exitations*, p. 44, *détachement* pour distinction, p. 48, des rapports *matérielles*, p. 49, expérience acquise *hors* d'autres points de vue, p. 50, la tendance *hirizontale*, p. 57, la construction *général*, p. 68 de modeler et *d'unire*, p. 70, en produisant ces deux effets *ayant* leur caractère, p. 71, dans l'effet que produit la profondeur *ayant* un caractère d'unité, p. 94, un *girviement*, etc., etc.

C'est seulement à partir du plan vertical élevé sur la ligne de terre, que nos yeux voient, selon des arcs sensiblement parallèles, l'image lointaine. L'espace du tableau commence à partir de ce plan, et nous le parcourons des yeux par un mouvement dans le sens de la profondeur. Des corps isolés dans cet espace doivent à ce mouvement une forme plastique. Les différences de la forme sont lues d'avant en arrière. C'est par le mouvement général vers la profondeur que nous concevons l'espace comme une unité.

Il s'agit, dans la mise en œuvre artistique, de produire la provocation à ce mouvement vers la profondeur pour que l'apparence garde une vie spaciale, et une unité due à une force d'attraction unique vers la profondeur. L'auteur entre dans des explications complexes pour montrer comment cette unité dépend de la manière dont les valeurs spaciales sont ordonnées: lignes, clartés, ombres, couleurs, etc. L'image isolée s'unifie à raison des contrastes qu'elle offre avec l'entourage, ce qui fait reculer l'arrière-plan.

Nous jugeons exactement les rapports des objets posés de front; mais nous n'avons qu'une idée relative des rapports des grandeurs établis suivant des plans fuyants. Notre perception visuelle de la troisième dimension ne dépend que de la représentation générale que nous avons d'un mouvement vers la profondeur. Nous n'en avons pas de mesure précise, nous la déduisons expérimentalement en variant notre point de vue. Mais la netteté de cette représentation dépend avant tout de ce qui nous est donné comme proportion plane. Voilà pourquoi il n'est pas indifférent que l'objet nous soit présenté d'un côté ou d'un autre. Nous avons besoin, pour bien voir, qu'on nous présente plus d'aspects plans que de raccourcis.

Le raccourci peut être lu d'avant en arrière comme d'arrière en avant, mais l'effet de venir en avant contre le mouvement vers la profondeur donne de l'objet un aspect faux. Pour conserver le mouvement uniforme vers la profondeur, il faut que l'objet se détache sur un arrière-plan bien net. En se continuant ainsi fortement en arrière, le raccourci s'ordonne dans le mouvement général vers la profondeur, et fournit une mesure qui aide à la contemplation de l'objet.

***

Si nous considérons maintenant les objets non plus comme des images planes isolées, mais comme des images combinées en une impression plane générale, nous verrons que leur unification est possible si on les arrange selon des plans de distance connue. Cette vision d'ensemble est rendue plus distincte par les croisements, les recouvrements, etc.

Bref, il y a dans l'ordonnance d'un groupe une série de facteurs se rapportant à cette provocation au mouvement, par laquelle se produit l'impression du relief; l'expérience que nous avons d'une quantité d'effets ainsi produits constitue en quelque sorte notre tradition artistique.

Dans le fait, nous rapportons nos jugements à l'idée que nous avons acquise des effets de profondeur, et en outre, aux deux directions fondamentales de la verticale et de l'horizontale.

La discipline artistique, la culture de notre vision des choses, reposent sur ces principes. La couleur intervient au surplus (dans la nature surtout) comme élément de clarté pour la distinction des objets.

Les éléments de la représentation du relief sont donc l'effet uniforme en surface de ce qui a deux dimensions et l'effet de mesure uniforme de profondeur produit par la troisième dimension. C'est ainsi que dans l'art plastique, le bas-relief — le plus plat, comme la ronde bosse la plus dégagée — ont une mesure commune de profondeur proportionnée à la profondeur réelle de la figure. Il s'agit de faire en sorte que l'effet d'unité de la surface soit fortement exprimé. Dès qu'une chose isolée sort de cette surface générale, elle apparaît hors de distance de notre champ visuel restreint, elle est exclue du mouvement d'ensemble vers la profondeur, *elle vient en avant*, se sépare du reste, et produit un effet anti-artistique.

Le mouvement général a son point de départ dans l'effet que produit la mesure de profondeur affectée d'un caractère d'unité, et demande un arrière-plan uniforme duquel les figures se détachent: c'est la surface d'arrière-plan de notre milieu spacial. Mais la surface d'avant doit paraître la principale, celle sur laquelle culminent ensemble les figures, sinon celle-ci semblerait exister au-devant de la distance du champ visuel.

Ici il faut bien faire attention, que la forme d'existence et la forme d'effet ne sont pas les mêmes, de sorte que les mesures de profondeur dans la représentation ne sont pas les mêmes (proportions gardées), que dans la réalité. Le relief se libère de la mesure de profondeur réelle; témoin l'art du médailleur. Ici se présentent des subtilités techniques et artistiques, qu'il est impossible d'aborder dans ce résumé. Le sagace auteur dévoile de curieuses erreurs dans les procédés artistiques des maîtres eux-mêmes.

Le problème se complique dans le cas d'une figure isolée, qui doit remplir les conditions du relief sous quelque aspect qu'on la regarde, avec son volume spacial, son unité, etc. Il est nécessaire que le spectateur choisisse son point de vue vis à vis des surfaces ayant le caractère d'unité.

Ainsi l'ordonnance d'une figure détermine le point de vue ou les points de vue où il faut se placer pour la voir. Il importe d'indiquer avec énergie les points de vue qu'elle requiert. L'un de ces points de vue comporte la face principale, qui donne la véritable représentation plastique envisagée par l'artiste.

Dans une figure mûrement construite en vue d'une apparence claire, l'espace total dans lequel elle a été conçue doit s'exprimer clairement, sinon le spectateur pourrait errer autour de la figure sans pouvoir en bien saisir la forme de relief; la plastique n'aurait pas résolu son problème.

Ainsi l'artiste, quand il crée une représentation d'image ayant le caractère d'unité, en vient à opposer l'effet de la mise en œuvre plane des objets avec la représentation générale de la profondeur. Il isole en quelque sorte un volume de l'espace compris entre deux plans de front limitant son sujet en avant et en arrière. La figure vue s'unifie, et son volume est enchâssé dans la profondeur du volume envisagé.

Inconsciemment l'artiste arrive à ordonner les représentations de l'espace et les représentations de la forme, lesquelles se composent primitivement d'innombrables représentations du mouvement. Il les ordonne de façon à nous laisser une impression plane jointe à une forte provocation à des représentations de profondeur, que l'œil immobile parvient à accepter sans faire le mouvement d'accommodation. C'est la façon de voir, au point de vue artistique, de tout ce qui a trois dimensions.

* * *

Ici, nous ouvrirons une parenthèse, pour citer, d'après M. Hildebrand, un bien curieux exemple. Dans la *Ronde de nuit* de Rembrandt, le bras étendu du personnage principal sort du plan du tableau. Mais des recherches récentes ont prouvé qu'autrefois on a coupé le bas du tableau, faisant reculer le plan d'avant. L'effet réaliste, mais antiartistique, qui en est résulté, est aujourd'hui signalé par les gens de musée comme un mérite du tableau; ils ont été portés à placer celui-ci par terre et à éclairer ce chef-d'œuvre en diorama, de sorte que le cortège semble entrer dans la salle. Rembrandt possédait précisément un sentiment artistique de l'espace digne des antiques, et rien n'égalerait son affliction, s'il pouvait revoir son œuvre ainsi rabaissée au rang d'un tableau vivant à la Wiertz.

Mais revenons à notre étude. Le mode artistique des représentations du relief qui vient d'être développé n'est autre que celle des Grecs. Il marque le rapport existant entre le mouvement de surface et le mouvement de profondeur. Dans cette conception, qui est celle des artistes, les mesures de profondeur n'ont leur valeur que par leur relation avec la profondeur d'espace ayant le caractère d'unité. Plus cette unité sera claire et sensible, plus l'impression sera satisfaisante. Cette unité est le secret de la forme artistique.

C'est quand la figure donnera une impression de surface analogue à celle du bas-relief en dépit de ses trois dimensions, qu'elle atteindra sa valeur d'œuvre d'art.

* * *

Il y a deux façons d'obtenir que l'objet s'exprime clairement. D'abord, en plein air, par les contours bien accusés de la silhouette. C'est le cas des objets vus à longue distance et de la plastique en bronze notamment.

Dans les endroits fermés, où le point de vue est plus proche, c'est en quelque sorte la forme intérieure qui domine dans l'objet. L'image augmente de netteté vers le centre; ce qui la caractérise doit se trouver au milieu du champ visuel. Alors il convient que la figure se détache d'un fond, et se lise dans un avant-plan.

Dans l'architecture, dans le mobilier, il s'agit toujours de donner un sentiment net de la surface intérieure, et de faire lire les formes secondaires d'avant à arrière; nous ne concevons pas le temple grec comme un corps *spacial* dans lequel les colonnes viennent à notre rencontre; le mouvement *général* vers la profondeur traverse l'édifice de l'avant à l'arrière. C'est ainsi qu'un bâtiment devient comme un organisme dont la forme n'a son unité artistique que par la conception en relief.

* * *

Viennent maintenant, en seconde ligne, les représentations qui ont trait à la forme, considérée comme effet, comme expression de la structure, comme résultat d'une action, comme traduisant, dans la figure humaine, les mouvements de l'âme. En nous surgit, en présence de pareilles représentations de forme, celle de l'action même qui l'a produite. Nous éprouvons nous-mêmes le sentiment corporel qui accompagne la mimique que nous représente l'image, quand ses formes expriment une fonction, pour autant du moins que notre expérience nous ait habitués à sentir cette fonction. Le vrai artiste ne suit pas servilement tout phénomène de la nature, mais développe le langage de celle-ci, dans la mesure et dans les sens de sa force subjective propre, et dans son œuvre il fait prédominer sa conception personnelle du phénomène.

Même certaines formes expriment des phénomènes intérieurs, quoiqu'elles ne soient pas con-

ques en mouvement, et qu'elles se bornent à rappeler le mouvement. Une main aux longs doigts et aux tendons visibles rappelle si vivement, même en plein repos, l'acte d'agripper, que cette main exprime pour nous la rapacité. Si telle contraction ou telle détente se retrouve dans toute l'expression d'un sujet, celui-ci nous représente une unité typique, que l'artiste peut créer lui-même, sans qu'il corresponde à aucune réalité !

Nous comprenons donc pourquoi, dans l'art figuratif, nous ne sentons pas la nécessité de voir l'accomplissement final du mouvement, tel qu'il s'accomplit dans la nature, et que la plastique nous suffit sans la mimique. Le corps organique nous apparaît comme un composé de formes portant l'empreinte de possibilités fonctionnelles déterminées ; l'unité organique consiste à imaginer les formes de telle sorte, que nous puissions leur prêter notre sentiment corporel.

Quand nous dessinons un chien courant, nous fixons le mouvement des jambes, tandis que dans la réalité les jambes ne nous apparaissent que comme des ombres confuses ; nous mettons en œuvre la représentation, et non la perception ; nous refondons dans notre esprit la représentation du corps animé, et nous en faisons un corps au repos dans la pose du mouvement ; et notre image est plus forte que l'image vague perçue en nature. Celle-ci nous suffirait dans une illustration : elle nous choquera dans un tableau.

***

Après avoir considéré l'apparence comme expression de la représentation spaciale, nous y trouvons en outre l'expression de la vie fonctionnelle ; mais ne perdons pas de vue que cette dernière n'existe, que si la première est réalisée. On ne peut former l'apparence selon ses caractères fonctionnels qu'en donnant simultanément à celle-ci une valeur spaciale ; l'art rend en unité spaciale l'unité de valeur fonctionnelle. L'artiste doit se représenter l'action, non comme étant vue, mais comme étant agie, si l'on peut dire ; mais l'effet artistique ne se produit que si la représentation d'expression du geste a été subordonnée aux nécessités de l'expression à produire ; tels gestes sont à écarter, parce qu'ils sont méconnaissables dans l'impression qu'ils font ; d'autres doivent être transformés pour répondre aux exigences de la conception du relief. La brutalité du réalisme vient de ce qu'on ne pense qu'à la vérité du geste expressif, négligeant la véritable élaboration artistique. Depuis Canova, l'on s'est mis à composer des monuments funéraires en appliquant une architecture en bas-relief sur un mur et en posant devant des personnages en ronde bosse. En bonne logique, la surface d'unité de l'architecture devrait se trouver au front du groupe, comme celui de la statuaire, ainsi qu'on le voit dans les frontons antiques, et l'architecture devrait faire partie de l'ordonnance totale du bas-relief. Canova, au contraire, a séparé l'architecture des figures ; la première produit un effet monumental à part ; les secondes n'appartiennent pas à la même impression spaciale, elles ne sont pas incorporées au monument ; elles ont l'air d'avoir escaladé celui-ci. Le lien entre elles et le fond, est l'action de pénétrer dans le monument ; cette action réelle n'est pas composée comme une chose une, mais comme deux œuvres accouplées.

Le réalisme s'étale tout le long de nos monuments modernes, où des personnes en pierre ou en métal s'accroupissent ou se collent, écrivant un nom, tenant une palme, etc. Ce qui est neuf dans ces conceptions, c'est une brutalité artistique qui relève des dioramas et des musées de cire. Le même défaut s'accuse dans le groupe du Taureau Farnèse à Naples.

Si l'on veut combiner l'architecture et la sculpture comme deux parties d'une même représentation, le même espace qu'occupent ces deux parties doit avoir le caractère d'unité, et dès lors le sujet ne peut être rendu que par le bas-relief.

Cette plastique du bas-relief, qui a fait la splendeur des monuments grecs, romains et gothiques, et qui a bien d'autres ressources que la plastique en ronde-bosse, est entièrement délaissée aujourd'hui. Nos artistes ne rêvent plus depuis un siècle que figures rondes isolées au milieu des places publiques sans relations avec l'architecture. Nous ne concevons plus le grand art sculptural que comme figure isolée dans le vide des carrefours, que justement le sculpteur devrait éviter ; comme tous les points de vue y ont la même valeur, il n'y a point ici de devant ni d'arrière ; le milieu est destructeur de l'effet ; le spectateur qui erre autour de la statue doit en avaler les quatre ou huit aspects en cherchant la bonne place pour voir. Philosophiquement parlant, cela vient de ce qu'on s'est habitué à ne plus considérer que la valeur fonctionnelle de la représentation, en oubliant la valeur spaciale.

La façon de voir l'apparence et la décomposition en valeur spaciale et en valeur fonctionnelle éclaire également la question de la composition architecturale. C'est ce que montre ensuite M. Hildebrand, mais nous devons le laisser, ici, n'ayant pas l'intention de refaire son savant traité en raccourci. Nous avons seulement voulu en donner une idée.

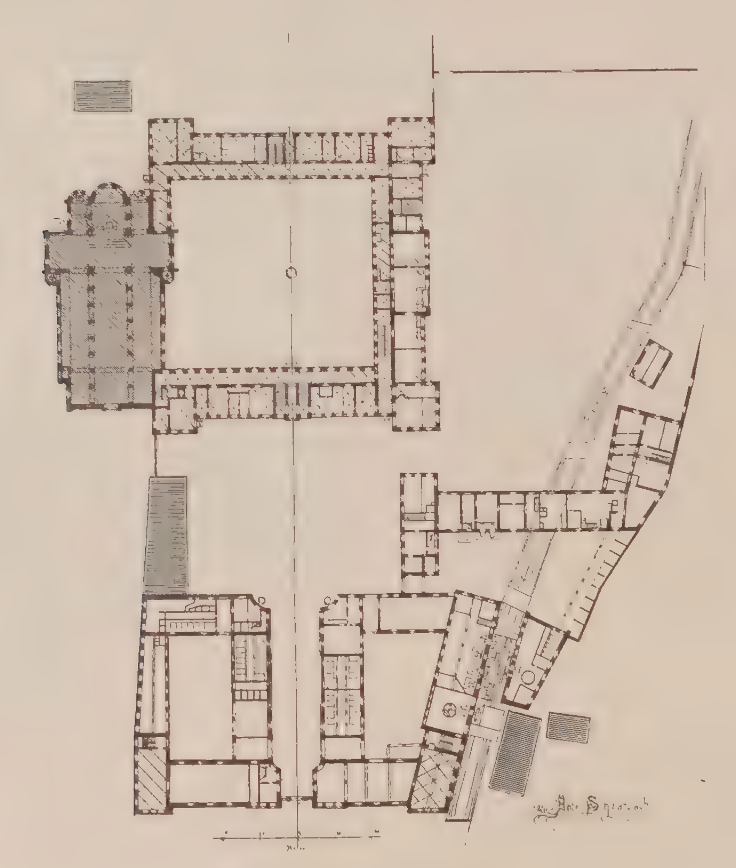
L. Cloquet.

ÉGLISE ABBATIALE DE SCHWARZACH, par J. SAUER. — (Extrait du *Freiburger Diözesan Archiv.*) — Imprimerie Charitas, Fribourg en Brisgau, 1904.

Dégarnie de ses bâtiments claustraux, perdue parmi les maisons campagnardes, l'abbatiale de Schwarzach est bien déchue depuis le temps où elle donnait l'hospitalité aux Mabillon, aux Grandidier, aux Gerbert, aux Garampi, etc. Toutefois elle est encore reconnue comme un des monuments romans les plus intéressants du territoire allemand : elle a été l'objet d'études et de controverses marquantes, notamment de la part de Lübke et de Durm.

L'église actuelle date de 1220 ; à la suite d'un incendie, la tour sur la croisée fut reconstruite en style ogival ainsi que la voûte du chœur, lequel fut consacré en 1302.

C'est une basilique à trois nefs avec transept très saillant, tour lanterne et cinq absides ; le chœur n'est voûté que depuis l'époque gothique ; la grande nef, longue de 54 mètres et large de 8, est à plafond plat.



Eglise abbatiale de Schwarzach — Plan.

A remarquer la disposition du chœur : à côté de l'abside principale, deux absides dans le prolongement des bas côtés, puis deux absides dans le mur oriental des bras du transept. Bergner, dans son ouvrage dont nous avons rendu compte ici (1), fait observer que ce chœur à cinq compartiments est la caractéristique du style de la région de Hirsau ; cependant, au lieu d'être à chevet plat, les absides sont voûtées en cul de four, comme les églises françaises que nous montre M. Enlart dans son manuel d'archéologie (1).

La façade de l'Ouest mérite toute notre attention. La partie inférieure rappelle l'existence d'un grand porche clunisien à l'instar de celui de Vézelay. Il comprend trois nefs à trois travées.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1905, p. 48

1 V. *Revue de l'Art chrétien*, 1904, p. 329.

St-Nicolas à Bari présente aussi la même particularité (1).

A remarquer le groupe sculpté dans le tympan du portail, qui procède de la toreutique : le Christ en majesté et, à ses côtés, les deux patrons de l'église St-Pierre et St-Paul. L'auteur croit pouvoir établir une filiation entre ces sculptures et celles contemporaines de l'église de Bamberg.

Les pignons sont couronnés par des croix en pierre.

La charpente de la nef principale, — celle des bas-côtés a été renouvelée au XVIIIe siècle,— a attiré depuis longtemps l'attention des hommes d'étude. En chêne et sapin toutes les pièces sont assemblées par chevilles en bois sans intervention de frettes : les fermes sur la croisée semblent être les plus anciennes et dater du XIVe siècle.

Un problème plus curieux est celui de la variété des matériaux pierreux. Une partie du monument est construite en grés gris blanc et rouge, le tout couvert d'une patine uniforme gris foncé. Remarquable est la partie supérieure de la façade occidentale construite en briques rouges, et cela



Église abbatiale de Schwarzach. — Vue d'ensemble.

dans un pays de carrières (2). Il est à croire que l'industrie de la brique fut importée dès cette époque (XIIe et XIIIe siècle), de l'Italie septentrionale. Il est établi en effet que des briquetiers lombards immigrèrent en Bavière dans le XIIe siècle.

Le cloître était un chef-d'œuvre ; il est malheureusement en grande partie détruit : il reste une série de bases et de chapiteaux transportés en grande partie au musée de l'école technique universitaire de Karlsruhe. Il offre de curieux spécimens de la faune décorative de l'époque romane mêlée aux formes simples et claires de la flore gothique primitive.

E. C.

1. Voir Bertaux, *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris, 1904, p. 337.

2. Briques de 0m,07 à 0m,09 d'épaisseur de 0m,17 de largeur et 0m,35 à 0m,37 de longueur.

ALPHONSE COLAS, PEINTRE D'HISTOIRE, par M. L. QUARRÉ REYBOURBON. Broch. Paris, Plon, Nourrit, 1904.

Cette plaquette joliment illustrée est une biographie très soigneusement faite de l'excellent peintre d'histoire qui a honoré la ville de Lille au cours du siècle dernier (1818-1887). C'est à de pareils travaux que M. H. Jouin faisait appel au Congrès de la Sorbonne, en 1903, et M. Quarré en a fourni un vrai modèle.

L. C.

LE CHATEAU DE DIEPPE, par le Dr COUTAN, In-8°, 19 pp., 9 pl. — Rouen, Lecerf, 1904.

L'intéressant château de Dieppe que le maire, M. Coche, a sauvé de la destruction en provoquant son rachat par la ville, date dans son ensemble du milieu du XVe siècle. Il a été reconstruit à cette

époque par le capitaine Ch. Desmarets. M. le Dr Coutan, qui le décrit avec une précision toute scientifique, établit, contrairement à ce qui était admis jusqu'ici, que la plus grosse des tours qui subsistent est un ancien donjon isolé, remontant probablement au XIVe siècle. La grande courtine en grès, avec la porte adjacente, paraît d'un demi-siècle postérieure aux tours secondaires. Bref, le sagace archéologue démêle plusieurs époques dans l'ensemble de ces constructions militaires, qui englobent la tour d'une église du XIVe siècle avec son intéressant porche, rival de ceux de St-Jean et de St-Pierre à Caen. L'instructive et élégante plaquette est richement illustrée.

L. C.

Périodiques.

BOOK AND BOOK PLATES. Editeur. Otto Schulze & Cie, South Frederik Street, Édimbourg (Angleterre).

CETTE publication, qui paraît quatre fois par an, s'occupe spécialement de l'art du livre.

Dans les deux dernières livraisons, M. Dikson fait l'histoire de la bibliothèque de la faculté de droit d'Édimbourg, et publie à cette occasion quelques pages curieuses de livres rares que la bibliothèque possède. M. Steward Dick, à propos de l'illustration des livres, nous montre combien la gravure sur bois est encore en vigueur en Chine et au Japon, et fait valoir la supériorité artistique de ce procédé sur celui des clichés demi-teinte fabriqués par les méthodes photographiques. M. Nelson établit les qualités que doivent posséder d'après lui les ex-libris et s'aide pour cela d'une nombreuse illustration.

Dans une autre notice M. Cuthbertson nous fait connaître les trésors de la bibliothèque universitaire d'Édimbourgh. Puis l'œuvre du dessinateur J. Sattler nous est rappelée par M. Smyth, dans quelques pages où sont reproduites nombre de gravures dues au crayon de ce maître illustrateur du livre.

E. C.

L'ART SACRÉ, déc. 1904

L'*Art sacré*, parmi de nombreux articles d'actualité, continue à donner d'intéressants documents iconographiques sur la figure de la Ste Vierge. M. le chanoine Ply y ajoute une description d'une curieuse figuration espagnole de l'Immaculée Conception.

A noter dans la livraison de janvier un article du chanoine Ply sur le chant grégorien, la suite de la série des figures de la Vierge et la suite de l'étude de M. P. Besnard sur les animaux évangélistiques. M. Ollin poursuit son répertoire des vitraux anciens, et M. Jossier, sa notice sur les peintres-verriers de St-Urbain à Troyes.

THE BURLINGTON MAGAZINE, avril 1904.

Notice de M. F. Mason Perkins sur un chef-d'œuvre oublié d'Ambrogio Lorenzetti. Il s'agit d'un grand panneau dont parlaient déjà Ghiberti et Vasari, représentant la Vierge et l'Enfant adorés par des saints et des anges, qui pend ignoré dans l'école communale de Massa Maritima. L'auteur, comparant le panneau à deux *Vierges* qui se trouvent à l'Académie de Sienne, lui assigne comme date probable 1330. L'œuvre est, pour la première fois, reproduite photographiquement.

Début d'une étude de sir E. Maunde Thompson sur un compte rendu contemporain de la chute de Richard II. L'auteur étudie un manuscrit de la collection Harleian (no 319) au British Museum, orné de seize miniatures.

Étude du Dr W. Bode sur les sculptures italiennes en buis du XVe siècle. L'auteur étudie certaines pièces comme l'*Hercule* de la collection Wallace, le *Saint Sébastien* et la *Résurrection du Christ* acquis par le musée de Berlin en 1891, les *Saint Sébastien* du Louvre et de la collection Goldschmidt.

Notice de notre ami M. W. H. James Weale sur des portraits par Jean van Eyck, au musée de Vienne. L'auteur établit qu'un de ces portraits est celui du cardinal Nicolas Albergati, peint en 1432, et le rapproche d'un dessin identique qui se trouve à la Galerie de Dresde ; l'autre portrait est celui de Jean de Leeruve, commerçant de Bruges, peint en 1436.

L'ARTE (août-octobre 1903).

M. Picho Toesca publie des notes sur un voyage en Italie.

M. Giuseppe Sordini étudie la *Cappella delle reliquie* de la cathédrale de Spolète. Cette chapelle, antérieure au reste de la cathédrale, laquelle fut reconstruite en 1634, est ornée de peintures et de stucs de la fin du XVIe siècle, et surtout elle possède les ornements de bois sculptés, peints et dorés, les plus beaux qui soient dans la région de Spolète.

M. Lionello Venturi, étudiant les origines de

la gravure sur bois, conclut que dans la première moitié du XVe siècle l'art de la gravure sur bois était répandu en Italie et avait atteint déjà une grande perfection.

M. Arduino Colosanti rend compte de la cinquième Exposition internationale de Venise.

M. Landedeo Testi consacre quelques pages aux campaniles de Roseane.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST
1903.

(Fasc. 7). — Notices de M. le chanoine Schnütgen sur un reliquaire à volets peints de l'école rhénane, de la seconde moitié du XIIIe siècle, conservé au Musée national bavarois, et de M. W.-Max Schmid sur un buste-reliquaire en cuivre doré, daté de 1345 et provenant sans doute de Ratisbonne, conservé au même musée.

Étude sur les tapis orientaux anciens à la cathédrale de Frauenburg, par M. J. Colberg.

(Fasc. 8). — Études de M. Schnütgen sur un autel décoratif à volets sculpté et peint, travail rhénan des environs de 1370, conservé au Musée national bavarois; — de M. W. Effmann sur la cathédrale de Coire et des ornements peints à la façade de cet édifice; — de M. Otto Buchner sur deux anciens chalumeaux en argent servant à la communion du vin, conservés au trésor de la cathédrale d'Erfurt, avec leur étui en cuir; — de M. Schnütgen sur un chandelier en argent doré de l'époque romane.

(Fasc. 9). — Étude de M. W. Ewald sur le beau jubé sculpté de l'église Sainte-Marie-du-Capitole, à Cologne, œuvre flamande du XVIe siècle, attribuée à un certain sculpteur Rolland, peut-être le Rollant le Roux, qui travailla à Rome en 1509, puis, en 1525, à Amboise.

Notice de M. Beda Kleinschmidt sur l'ornement épiscopal dit *rational* usité dans quelques diocèses, notamment dans celui de Toul-Nancy, et sur la forme de cet ornement dans ce dernier diocèse.

(Fasc. 10). — Étude du même auteur sur *L'autel portatif au moyen âge.*

Note du P. Braun sur un nouveau tapis avec décorations allégoriques pour l'église Sainte-Marie d'Aix-la-Chapelle.

(Fasc. 11). — Notice de M. Schnütgen sur un nouvel autel de style roman à l'église de Gerresheim.

(Fasc. 12). — Important travail du P. Ét. Beissel sur *Les sculpteurs de Kalkar de l'époque de transition du gothique à la Renaissance :* Heinrich Douvermann et ses œuvres à Clèves, à Kalkar et à Xanten (1510-1533); son fils, Johann Douvermann, à Kalkar (1533-1544); Arnold van Tricht, à Kalkar (1544).

La symbolique animale, en particulier dans les tombeaux, par M. O. Buchner.

(1904, fasc. 1). — Notice de M. J. Prill sur une nouvelle église de style gothique construite à Langenberg (province du Rhin).

(Fasc. 2, 3, 4 et 6). — Articles de M. F.-G. Cremer sur *La représentation du nu en art.*

(Fasc. 4). — *Les figures symboliques de Marie à la fin du moyen âge*, par M. Ph. M. Halm et l'*Autel portatif au moyen âge*, par Kleinschmidt.

(Fasc. 5). — *La « Sainte Cécile » de Raphaël*, par M. C. Justi.

(Fasc. 6 et 7). — Fin de l'étude de M. Ph. M. Halm sur *les figures symboliques de Marie.*

Dans la première de ces livraisons, note de M. K. Atz sur les représentations peintes, en Tyrol, du Christ des douleurs.

Dans le second de ces fascicules, article de M. L. Arntz sur la reconstruction de l'ancienne église conventuelle de Schwarz-Rheindorf.

(Fasc. 8). — Notice de M. J. Braun sur les billes (agrafes de chape) au trésor de la collégiale de Tongres.

(Fasc. 9). — Articles de M. A. Tepe sur une nouvelle église de style gothique, construite à Düsseldorf-Bilk; — de M. A. Kisa sur un curieux panneau du musée d'Aix-la-Chapelle, imitant une broderie, mais où les fils, au lieu d'être fixés par l'aiguille dans le canevas, sont simplement incrustés sur un fond de cire.

(Fasc. 10). — Articles de M. P. Wüscher-Becchi sur *Les fresques de l'abside de Santa Maria Antiqua à Rome*, — et de M. J. Kuhn sur des retables polychromes ayant figuré à l'exposition d'art ancien d'Erfurt en 1903 [1].

RIVISTA D'ARTE (1904, n° 5).

M. A. Wartburg publie une reproduction du tableau de Benedetto del Ghirlandajo : *L'Adoration de la Vierge*, dont Mantz a jadis signalé l'existence à l'église d'Aigueperse (Puy-de-Dôme).

M. Mancini identifie le peintre don Bartolomeo della Gatta, grâce à des documents nouveaux Il montre que ce peintre s'appelait en réalité Piero Dei (né en 1448).

M. Reymond étudie la *Madone* du palais Corsini, une œuvre de Luca della Robbia.

M. G. Gronau publie une lettre de Giulio Parisi, l'architecte des Médicis, où il est question du

1. D'après le *Courrier de l'Art.*

palais de la via Larga, édifié par le vieux Côme de Médicis.

(n°s 6-7). — M. Calzini s'occupe de Melozzo da Forli, auteur de l'*Annonciation* de l'église du Carmine.

M. F. Pintor publie des documents relatifs à Cellini, et datant de 1546.

BULLETIN DE CORRESPONDANCE HELLÉNIQUE, 1905, Janvier-Février.

M. Gabriel Millet commence une intéressante étude sur le Mont Athos, où il publie des relevés architecturaux inédits de la mission Sevastianov. Il fait connaître notamment le catholicon de Lavra, prototype des églises des communautés athonites. Ces églises sont en croix grecque avec coupole portée sur pendentifs et contrebutée par quatre berceaux. Au bout de chacun des deux bras transversaux de la croix, une abside en saillie sur les façades latérales ouvre un large circuit aux stalles des moines, et une place commode aux chœurs. Tantôt le double narthex, précédé d'un porche, flanqué de deux chapelles, surmonté d'une tribune, forme le centre de séries d'annexes (oratoires, bibliothèques, cellules) C'est le type le plus ancien (Lavra, Iviron, Vatopédi, Pantocrator, Esptigménon). Tantôt c'est l'ample narthex, partagé, suivant l'axe transversal, par deux colonnes en deux travées, éclairé par deux coupoles, sans tribune ni annexes. C'est la *liti*, introduite par les Grecs en 1295 à Chilandari, en 1433 à Costamonitou, en 1451 au Rossicon, et reproduite au XVIe siècle en Moldavie et en Valachie.

L. C.

BULLETIN MONUMENTAL, n°s 4-5 oct. 1904.

L'exploration du sous-sol des grands édifices anciens est souvent féconde en découvertes. C'est avec fruit que notre ami M. L. de Farcy a fouillé sous le pavé de la cathédrale d'Angers en 1902, et M. Lefebvre-Pontalis n'a pas eu moins de succès dans ses recherches sous la cathédrale de Chartres, entreprises de concert avec M. R. Merlet. La pose de calorifères a été l'occasion de fouilles plus restreintes à Saint-Ouen de Rouen, à Évreux, à Senlis, à Autun, et en dernier lieu à la cathédrale d'Orléans, où le Directeur de la Société française d'archéologie a retrouvé les vestiges d'une remarquable cathédrale romane (fin du Xe siècle), en partie connue par les documents écrits. Son plan magnifique comporte une vaste nef non voûtée de 8 travées, avec doubles bas-côtés voûtés d'arêtes, précédées de deux tours; transept débordant de deux travées sur ceux-ci et accosté de croisillons; chœur de deux travées; chevet en hémicycle séparé par de hautes colonnes d'un déambulatoire voûté d'arêtes, dans lequel s'ouvrent quatre absidioles, tandis que deux autres sont adossées au mur oriental de chacun des bras du transept; bref un idéal de plan roman magnifiquement développé.

Notons encore la thèse soutenue à l'École des Chartes, par M. L. Engerand, sur la sculpture romane en Picardie, à laquelle il faut joindre les observations critiques de M. de Lasteyrie, une noteM. V. Morlet sur les loges aux maisons et la forge de Notre-Dame de Paris au XIIIe siècle, et une étude de M. Masseréon, sur le donjon du Lys Saint-George (Indre).

L. CLOQUET.





Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bertaux (Émile). — Rome, de l'ère des catacombes a l'avènement de Jules II. — In-4°, 176 pp. H. Laurens, éditeur.

Bouillet (L'abbé A.). — La Vierge et la Trinité. — Note sur une statue en pierre dans l'église de Gaillon (Seine-et-Oise). — In 8°. (Extrait du *Bulletin monumental*). Caen, 1889.

Le même. — Les deux retables de Fontaine-l'abbé (Eure). (Extrait du *Compte rendu du Congrès de la Société française d'archéologie, 1889.*) — In-8°. Caen, 1890.

Le même. — Monographie de l'église de Reuvegny (Meuse). (Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine.*) — In-8°. Nancy, 1892.

Le même. — L'église de Grandecourt (Haute-Saône). — In-8°. Caen, 1893.

Le même. — Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse, Saint-Jacques de Compostelle. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France.*) — In-8°. Paris, 1893.

* Cabrol (D.-F.) — Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie. — Paris, Letouzey, 1904.

Coutan (Dr). — L'architecture religieuse dans l'ancien diocèse de Soissons au XIe et au XIIe siècle, d'après M. Eugène Lefèvre-Pontalis. (Ext. du *Bulletin monumental, année 1899.*) — In-8°. Caen, 1899.

Le même. — Coup d'œil sur la cathédrale de Rouen aux XIe, XIIe et XIIIe siècles. — Discours de réception a l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. — In-8°. Rouen, 1896.

* Le même. — Le chateau de Dieppe. (Extrait du *Bulletin de la Société des amis des monuments rouennais, année 1903.*) — In-8° de 19 pp., 9 pl. Rouen, Lecerf, 1904.

Le même. — Description de l'église Notre-Dame du Bourg-Dun. — In-8°. Rouen, 1893.

Le même. — Saint-Georges de Boscherville. — In-8°. Sotteville-lès-Rouen, 1899.

Le même. — L'église de Veulettes. — In-8°. Rouen, 1900.

Le même. — La chapelle Saint-Julien du Petit-Quevilly et ses peintures murales. — In-8°. Rouen, 1902.

Le même. — L'ancienne cathédrale d'Avranches. — Réponse au discours de réception de M. Georges de Beaurepaire. — Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen. — In-8°. Rouen, 1902.

Le même. — Les principales églises de l'arrondissement de Dieppe. (Extrait de la *Normandie monumentale et pittoresque.*) — In-fol. Le Havre, 1893.

de Lasteyrie (Robert). — Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de la France. — Paris, 1904.

* Durand (G.). — La cathédrale d'Amiens. — Petit in-4° de 222 pp., nombreuses gravures. Amiens, Yvert et Tillier, 1904.

Durrieu (Paul). — Variétés. — Les manuscrits a peintures de la bibliothèque incendiée de Turin. (Extrait de la *Revue archéologique.*) — In-4°. Paris, 1904.

Esmein et Bayet. — Congrès des Sociétés savantes a la Sorbonne. — Discours prononcés a la séance générale du Congrès le samedi 9 avril 1904. — In-8°. Impr. nat. Paris, 1904.

* Hildebrand (Ad.). — Le problème de la forme dans les arts figuratifs. — Petit in-8° de 160 pp. Paris, Bouillon, 1904. Prix : 2 fr. 40.

* Quarré-Reybourbon (L.). — Alphonse Colas, peintre d'histoire. — Broch. Paris, Plon, Nourrit, 1904.

Allemagne.

* Sauer (J.). — Église abbatiale de Schwarzach. (Extrait du *Freiburger diözesan Archiv.*) — Imprimerie Charitas, Fribourg en Brisgau, 1904.

Belgique.

* Soil (E.). — Roger de la Pasture ou Van der Weyden et quelques artistes tournaisiens. — Peintres de l'école de Tournai a l'Exposition de Bruges en 1902. — Deux broch. Tournai, Casterman, 1904.

* Soil de Morialmé (E.-J.) — L'habitation tournaisienne du XIe au XVIIIe siècle, 1re partie : architecture de façade. — Grand in-8° illustré, 475 pages. Tournai, Casterman, 1904.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Le sort des cathédrales de France.

NOUS lisons dans le *Bulletin monumental* de M. Charles Normand : — Nous ne voulons aujourd'hui qu'indiquer l'état de la question. Pourtant nous ne pouvons nous empêcher de nous demander avec anxiété quelle serait la destinée des monuments religieux dont il est parlé à la fin de l'article 5.

Les églises dont la concession n'aura pas été redemandée pour les soins d'un culte pourront être affectées à un service public.

Ainsi, comme à la fin du XVIII[e] siècle, tel édifice superbe, s'il n'est pas loué par une fabrique qui pourra lui préférer un monument plus moderne, sera exposé à tous les hasards des locations et mutilations, malgré son intérêt artistique et français.

Ou bien si telle « union » religieuse, qui en aura obtenu la concession, n'est point assez riche pour en demander le renouvellement, un chef-d'œuvre de l'art pourra être loué à usage de grange ou de porcherie !

Reproduisons, pour le moment, seulement quelques-uns des articles du projet de loi.

« Art. 3. — Les biens mobiliers ou immobiliers ayant, postérieurement au Concordat, appartenu aux menses, fabriques, consistoires, conseils presbytéraux et autres établissements publics, etc., etc. (le reste de l'article n'est pas modifié).

« Art. 5. — Les édifices antérieurs au Concordat qui ont été affectés à l'exercice des cultes ou au logement de leurs ministres, cathédrales, églises paroissiales, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, bâtiments des séminaires, ainsi que les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où les dits édifices ont été mis à la disposition des cultes, sont et demeurent propriétés de l'État, des départements ou des communes.

« Ces biens seront concédés, à titre onéreux, aux associations qui se formeront pour l'exercice du culte, dans les anciennes circonscriptions ecclésiastiques où se trouvent ces biens.

« Ces concessions, qui n'auront d'effet que deux ans à partir du premier janvier qui suivra la promulgation de la présente loi, seront faites dans les limites des besoins de ces associations par décret du Conseil d'État ou par arrêté préfectoral, suivant que les biens appartiendront, soit à l'État, soit aux départements ou aux communes, pour une période de deux années et à charge d'en rendre compte à l'expiration de cette période et de supporter les frais d'entretien des grosses réparations.

« Les conseils municipaux et les conseils généraux seront appelés à donner leur avis pour la concession des biens communaux ou départementaux.

« Le renouvellement des concessions pour des périodes de même longueur ou des périodes moindres, ne pourra être accordé, s'il s'agit de biens communaux ou départementaux qu'après avis favorable des conseils municipaux et des conseils généraux intéressés.

« Le prix de la concession ne pourra dépasser le dixième des recettes annuelles de l'association constatées d'après les dispositions de l'article 9 de la présente loi.

« Des subventions pour grosses réparations pourront être accordées aux départements et aux communes dans les limites du crédit inséré annuellement au budget du ministère de l'intérieur.

« Les biens non reconnus utiles pour les besoins des associations d'un culte ou dont la concession n'aura pas été redemandée pourront, dans les mêmes formes, être concédés à un autre culte ou affectés à un service public.

« Les communes et les départements reprendront la libre disposition des biens mobiliers ou immobiliers leur appartenant dont la concession n'aura pas été renouvelée. »

L'article 8 du projet du gouvernement est ainsi rédigé :

« Ces associations pourront, dans les formes déterminées par l'article 7 du décret du 16 août 1904, constituer des unions. Ces unions ne pourront dépasser les limites du département. »

Sur la proposition du rapporteur, ce texte est ainsi modifié :

« Ces associations pourront, dans les formes déterminées par l'article 7 du décret du 16 août 1901, constituer des unions dans les limites actuelles des circonscriptions ecclésiastiques des différents cultes antérieurement reconnus.

« La commission, après avoir adopté toutes les modifications par son rapporteur, a chargé ce dernier de lui présenter dans sa prochaine séance une modification de l'article 17 du projet du gouvernement et relatif à la police des cultes et conforme aux concessions faites par le président du conseil ».

D'autre part on lit dans la *Chronique des Arts*. — La question des édifices, pour ne se poser que dans quelques années, n'est pas moins grave. Elle eût été tranchée si, comme on l'espérait, les édifices avaient été tous laissés au culte pour lequel ils ont été construits. Mais dans douze ans ils doivent revenir à leur propriétaire, État, département, communes. On ne doute pas que l'État ait soin de ses cathédrales. On est moins rassuré sur le sort des églises, qui seront à la merci des municipalités. Si elles sont classées, on aura seulement la consolation de penser qu'elles ne seront pas détruites. Mais est-ce assez? Et n'est-il pas nécessaire de protéger un édifice comme Saint-Remy, à Reims, contre telles utilisations permises par la loi, mais défendues par le bon sens, le goût et le simple souci de la conservation d'un chef-d'œuvre? La loi des Monuments historiques est dans un pareil cas impuissante, et c'est, semble-t-il, à la fortifier que doivent aller tous les soins de la Commission spéciale des Monuments historiques et de ses amis.

Monuments anciens.

Paris. — Le Conseil municipal a décrété des travaux de sécurité à effectuer à l'église de Saint-Germain de Prés : on va commencer de réparer les arcs-boutants et contreforts de l'abside.

***

Endenneyer (Var). — Les fouilles pratiquées dans les ruines de l'abbaye de Saint-Pierre ont mis au jour le jubé et l'entrée claustrale d'une église du XIIe siècle. Les piliers sont identiques à ceux de l'abbaye de Thoronet.

***

Chartres. — Les travaux de réfection de la flèche du clocher sud, jadis le clocher vieux (maintenant le clocher jeune), à *Chartres*, sont terminés ; la croix de fer surmontée du croissant de la lune a été remise en place et l'échafaudage audacieux qui s'accrochait à 80 mètres de hauteur a été enlevé.

***

Loiret. — On vient de terminer la restauration de l'église de *Vitry-aux-loges.* C'est un beau monument de la Renaissance mutilé par le temps et les révolutions ou peut-être incomplètement achevé.

***

Soest. — La tour de Soest, Pays-Bas, sera prochainement restaurée. Le gouvernement vient d'approuver le projet et d'accorder les subsides nécessaires.

Œuvres nouvelles.

Lyon. — On a commencé à la basilique de Fourvière, la pose de la troisième des six grandes mosaïques ; cette œuvre représente Pie IX promulguant le dogme de l'Immaculée Conception. En outre on change actuellement celle des vitraux qui ne se trouvait pas en harmonie avec les autres.

***

Ostende. — La nouvelle église d'Ostende sera inaugurée cette année, dit la *Chronique des Travaux publics*, en même temps que le port, vers juillet ou août. Il restera encore à faire les flèches, la chapelle royale, le parvis et les abords, grillages, jardinets, dont l'entreprise n'est pas encore remise.

L'église est l'œuvre de M. l'architecte Delacenserie, l'architecte brugeois, qui, bien qu'ancien prix de Rome, a lâché le classique pour se vouer au gothique.

Les façades extérieures sont en pierre bleue et grès rose d'Andenne. Il entre, dans la construction, environ 3.000 mètres cubes de pierre bleue, un millier de mètres cubes de grès et 5 à 6.000 mètres cubes de pierre blanche à l'intérieur.

Pour les pierres, on a employé le mode ancien. Toutes les pierres sont venues brutes de la carrière et ont été taillées sur place.

L'église, sans les flèches, coûte environ trois millions.

La chapelle royale est reliée à l'église par une galerie derrière le maître-autel. On monte quelques marches et l'on passe sur une sorte de pont. Le passage en dessous de ce pont est dans l'axe de la rue de l'église.

On sait que la chapelle royale est destinée à abriter le monument de feu la reine Louise-Marie, monument dû au sculpteur Fraikin, qui a échappé à l'incendie de l'église Sts-Pierre et Paul, où il avait été édifié.

Le travail des fondations de la chapelle royale a commencé. Le gros œuvre est évalué à 250.000 francs. La chapelle sera petite, mais sera un bloc sculpté du haut en bas. Les façades latérales sont également très belles.

A l'intérieur, des marbres riches et de magnifiques mosaïques formeront un cadre harmonieux au monument de la feue reine, placé au milieu de la chapelle.

***

Mont-Cassin. — On lit dans le *XXe siècle.*

Nous signalons avec plaisir le bref que S. S. Pie X vient d'adresser au T. R. P. Laurent Janssens, recteur du collège international Saint-Anselme.

Rappelons, en deux mots, quels sont ces travaux entrepris au Mont-Cassin. Le monastère bénédictin du Mont-Cassin est une merveille d'art religieux, un véritable « reliquaire » d'histoire ecclésiastique. Avec les corps vénérés de saint Benoît et de sainte Scolastique, les souvenirs de siècles de vie religieuse y reposent, ou plutôt ils animent les cloîtres de l'antique abbaye.

Il était naturel que l'art chrétien du XIXe et du XXe siècle y vînt rendre hommage à ceux des siècles antérieurs. Justement la congrégation bénédictine de Beuron possédait, dans le R. P. Lenz, un artiste du plus haut mérite, entré dans la vie religieuse, afin de consacrer plus uniquement sa vie à la rénovation de l'art chrétien. Deux de ses frères en religion travaillent avec lui au même œuvre. On leur doit d'importants travaux dans la chapelle du monastère de Beuron, le chemin de croix de la cathédrale de Stuttgart, les décorations de l'église Saint-Gabriel de Prague. Mais c'est au monastère du Mont-Cassin que ces moines artistes veulent tracer, autour du tombeau de leur bienheureux Père, un poème de sculpture et de mosaïque.

L'escalier qui descend à la crypte est déjà terminé. Des bas-reliefs en animent les parois de marbre : c'est, à droite une théorie de moines ; à gauche, des « moniales », la lampe allumée, rappellent les vierges sages. Au bas de l'escalier, à gauche, l'on a représenté les Ordres militaires qui se rattachent à la famille bénédictine. Restent à orner de mosaïques les trois chapelles de la crypte : nous aurons occasion d'en parler avec quelque détail.

M. FIDELY.

Congrès.

N Congrès international de l'Art public se tiendra à Liége, en septembre prochain, à l'occasion de l'Exposition internationale des Beaux-Arts qui aura lieu dans cette ville.

L'Association belge de l'Art public s'est réunie sous la présidence de M. Beernaert, ministre d'État, pour arrêter les questions qui seront discutées à ce congrès.

Le secrétaire général du Comité d'organisation a développé les trois points du programme de l'Art public : 1° créer une émulation entre les artistes en traçant une voie pratique où leurs travaux s'inspirent de l'intérêt général ; 2° revêtir d'une forme artistique tout ce qui se rattache à la vie publique contemporaine ; 3° rendre à l'art sa mission sociale d'autrefois en l'appliquant à l'idée moderne dans tous les domaines.

L'assemblée a adopté ensuite le programme du congrès, qui a pour objet le progrès moral, économique et social par l'école, par l'académie et par l'école d'art, par le musée et les expositions, par l'aspect et l'administration du domaine public. La première section s'occupera de l'école ; la deuxième de l'académie et de l'école d'art industriel ; la troisième du musée et des expositions ; la quatrième de l'aspect et de l'administration du domaine public. Une cinquième section s'occupera des encouragements à donner à l'art dramatique.

Concours.

ONCOURS d'Architecture, organisé par le *Bulletin des métiers d'art* (2.150 francs de primes) pour un projet d'église dans une commune hennuyère de 9.000 a 10.000 âmes ; s'adresser pour tous renseignements à la direction du journal : 13, rue de la Collégiale, Bruxelles.

La date de clôture du concours est fixée au 31 mai 1905.

Varia.

ROIS belles miniatures qui faisaient jadis partie d'un précieux manuscrit du XVe siècle de la *Cité de Dieu* appartenant à la bibliothèque de Mâcon se trouvant maintenant entre les mains d'un libraire de Londres, la municipalité et quelques amateurs ont ouvert une souscription pour réintégrer ces trois feuilles dans le livre dont elles avaient été distraites. 9.000 francs ont déjà été recueillis, parmi lesquels 2.500 fr. donnés par la municipalité. Un grand collectionneur anglais a promis la même somme. Il reste encore à trouver environ 7.000 francs. Les personnes qui désireraient contribuer à ce rachat sont priées de s'adresser à M. le comte Alexandre de Laborde, 5, avenue du Trocadéro. La liste des souscripteurs sera publiée une fois la somme totale réunie.



Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.



Fournitures générales pour la Photographie
PHOTO X

83, Bd ST-MICHEL, PARIS (En face le jardin du Luxembourg et l'École nationale des mines).

Jumelles *Eumétropes* à Décentrement 6 ½ × 9 et 9 × 12. — Stéréoscopiques 4,5 × 10,7. — Stéréoscopiques et à transformation panoramique instantanée, formats 6 × 13 et 8 × 16.

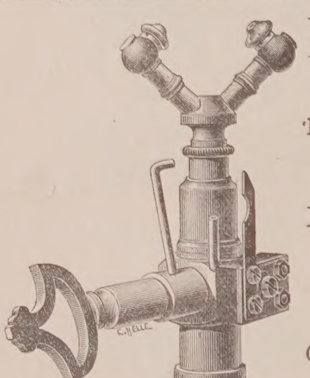
« KODAKS »

Grand stock d'appareils mis en dépôt par nos clients auxquels nous servons volontiers d'intermédiaires pour toute vente ou échange concernant leurs anciens appareils. — RÉELLES OCCASIONS.

Papiers et Plaques — Pellicules et tous produits

Recommandée particulièrement pour les Travaux photographiques pour amateurs.

SPÉCIALITÉ D'AGRANDISSEMENTS. — OBJECTIFS TOUTES MARQUES.



Fabrique d'APPAREILS ÉLECTRIQUES

Installation de Téléphonie, Sonneries, Force, Lumière

CENTRALISATION DE TOUS LES ARTICLES POUR L'ÉLECTRICITÉ

ROBINETS ÉLECTRIQUES pour l'ALLUMAGE
du GAZ et de l'ACÉTYLÈNE

Brevetés S. G. D. G.

XAVIER CASTELLI, Succ. de E. NÉE

Fournisseur d'Établissements religieux

USINE A VAPEUR & MAGASINS

— 47, RUE DU MONTPARNASSE, PARIS. —

Envoi franco du catalogue illustré

ORGANISATION DE MODÈLES & SPÉCIMENS D'APPAREILS ÉLECTRIQUES
pour les démonstrations dans les Écoles & Lycées.

Anastigmats et Rectilinéaires.



Optique pour la Photographie et les Sciences.

DEMAREZ-MARGOT & Cie

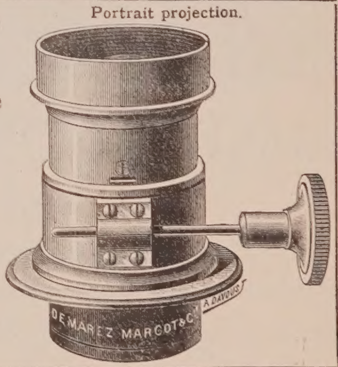
Constructeurs-Opticiens

7, Passage Turquetil

Entrée : 93, rue de Montreuil, PARIS

Anastigmat F 7. — Rectilinéaires extra-rapides.
Objectifs pour vues. — Objectifs jumelles
et longues-vues. — Prismes.
Objectifs pour portraits et projections.
Condensateurs. — Viseurr niveaux, modèle déposé.
Loupes de mises au point
et loupes achromatiques pour retoucheurs.

Portrait projection.



Nettoyage et détachage chimique des Tapis anciens et modernes

Teinture & nettoyage de Moquettes

DESTRUCTION DE TOUS MICROBES SANS AUCUNE DÉTÉRIORATION

Importants travaux exécutés sur des tapis de grande valeur

SAINT-MARTIN, CHIMISTE-INDUSTRIEL

Recommandé tout particulièrement à nos abonnés, aux collectionneurs

10, Rue Violet, Paris (xvme arrondt)

Références de 1er ordre de l'Aristocratie & des Grandes Administrations

Maison unique. — Réparations.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie LILLE-PARIS-BRUGES.